ERIC HOBSBAWM

UN TIEMPO DE RUPTURAS

SOCIEDAD Y CULTURA EN EL SIGLO XX

«Este es un libro —nos dice Eric Hobsbawm— sobre lo que les sucedió al arte y a la cultura de la sociedad burguesa una vez esta sociedad desapareció, en la generación posterior a 1914». Su destrucción se produjo como consecuencia de los efectos combinados de la revolución en la ciencia y la tecnología, del desarrollo de la sociedad de consumo y de la entrada de las masas en la escena política. Unas sociedades inmersas en la constante presencia de nueva información y de nueva producción cultural —de sonidos, imágenes, palabras y símbolos— han visto transformarse el modo de aprehender la realidad, pero también su concepción de la cultura, que estaba asociada a las convenciones que gobiernan la relaciones humanas.

Este libro, el último que dejó escrito Hobsbawm, es una gran aportación a la historia de la cultura del siglo XX, como lo señala el profesor Richard Evans: «Leyendo este libro he aprendido una enorme cantidad de cosas que antes no sabía». Pero es también una reflexión sobre un presente convulso, un tiempo de incertidumbre en que, nos dice Hobsbawm, miramos hacia adelante con perplejidad, sin guías que orienten nuestro camino hacia un futuro irreconocible.



Eric Hobsbawm

Un tiempo de rupturas

Sociedad y cultura en el siglo XX

ePub r1.0

Titivillus 05.09.17

Título original: *Fractured Times. Culture and Society in the 20th Century*
Eric Hobsbawm, 2013
Traducción: Cecilia Belza & Gonzalo García

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2



Agradecimientos

Quisiera expresar mi gratitud al Festival de Salzburgo, y en especial a su presidenta, la Sra. Helga Rabel-Stadler, y al profesor Heinrich Fischer, de la Universidad de Salzburgo; a la *London Review of Books*, donde aparecieron originalmente varios de los capítulos; a Rosalind Kelly, Lucy Dow y Zöe Sutherland, que colaboraron en la investigación, revisión y edición de este libro; y a Christine Shuttleworth, por sus excelentes traducciones. También quiero pedir disculpas a Marlene, por haberme concentrado más de lo que debería en el trabajo de este libro.

PREFACIO

Y estamos aquí como en oscura llanura barrida por confuso estrépito de lucha y fuga donde ignaros ejércitos combaten en la noche.

MATTHEW ARNOLD, «Playa de Dover[*]».

Este libro trata sobre lo que ha sucedido con el arte y la cultura de la sociedad burguesa una vez esta se desvaneció, con la generación posterior a 1914, para no regresar jamás. Versa sobre un aspecto del terremoto global que la humanidad viene experimentando desde que la Edad Media terminó repentinamente, para el 80 por 100 del globo terráqueo, en la década de 1950, y hacia los años sesenta, cuando los gobiernos y las convenciones que habían regido las relaciones humanas se desgastaban a ojos vistas en todas partes. Este libro, por lo tanto, trata también sobre una era de la historia que ha perdido el norte y que, en los primeros años del nuevo milenio, mira hacia delante sin guía ni mapa, hacia un futuro irreconocible, con más perplejidad e inquietud de lo que yo recuerdo en mi larga vida. Tras haber enseñado y escrito de vez en cuando, desde mi perspectiva de historiador, sobre la curiosa interconexión de la realidad social y el arte, en los últimos años del siglo pasado me invitaron a hablar sobre ello —lo que hice con

escepticismo— los organizadores del festival anual de Salzburgo; un festival que es un notable vestigio de *El mundo de ayer*, de Stefan Zweig, quien tenía un fuerte vínculo con él. Estas conferencias de Salzburgo representan el punto de partida del presente libro, escrito entre 1964 y 2012. Más de la mitad del contenido jamás se había publicado antes, al menos en inglés.

El libro empieza con una fanfarria incrédula sobre los manifiestos del siglo XX. Los capítulos 2 a 5 son reflexiones realistas sobre la situación de las artes al principio del nuevo milenio. No podremos comprenderlo a menos que nos remontemos al mundo perdido del ayer. Los capítulo 6 a 12 tratarán de este mundo, modelado en lo esencial en la Europa decimonónica, que creó no solo el canon fundamental de los «clásicos» —sobre todo en cuanto se refiere a la música, la ópera, el *ballet* y el teatro— sino también, en muchos países, el lenguaje fundamental de la literatura moderna. He tomado los ejemplos, ante todo, de la región que forma mi propio bagaje cultural —geográficamente, la Europa central; lingüísticamente, el alemán—, pero también los hay relacionados con la crucial «edad de plata» o *belle époque* de aquella cultura en las últimas décadas previas a 1914. Esta parte concluye con una reflexión acerca de su legado.

Pocas páginas son más conocidas hoy día que la profética descripción que Karl Marx hizo de las consecuencias sociales y económicas de la industrialización capitalista occidental. Pero cuando en el siglo XIX el capitalismo europeo estableció su dominio sobre un mundo que estaba destinado a transformar por la vía de la conquista, la superioridad técnica y la globalización económica, también llevó consigo una potente y prestigiosa carga de valores y creencias que, naturalmente, dio por sentado que eran superiores a otros. Los llamaremos la «civilización burguesa europea», que jamás se recuperó de la primera guerra mundial. Para esta visión del mundo, con plena confianza en sí misma, las artes y las ciencias fueron tan centrales como la fe en el progreso y la educación; de hecho, fueron el núcleo espiritual que reemplazó a la religión

tradicional. Yo nací y me crié en esta «civilización burguesa», representada de forma imponente por el gran anillo de edificios públicos de mediados de siglo que rodeaba el antiguo centro imperial y medieval de Viena: la Bolsa, la Universidad, el Burgtheater, el monumental Ayuntamiento, el Parlamento clásico, los titánicos museos de Historia del Arte e Historia Natural, uno frente a otro y, por supuesto, el corazón de toda ciudad burguesa decimonónica que se preciase: el Gran Teatro de la Ópera. Estos eran los lugares donde las gentes «cultas» practicaban su adoración en los altares de la cultura y las artes. Si al fondo se añadió una iglesia del siglo XIX, fue solo como una concesión tardía al vínculo entre la Iglesia y el emperador.

Esta novedosa escena cultural, sin embargo, hundía sus raíces en las antiguas culturas principescas, regias y eclesiásticas anteriores a la Revolución Francesa; es decir, en el mundo del poder y la riqueza extrema, los patronos por excelencia del arte y las exposiciones de prestigio. Aún sobrevive en gran medida gracias a esta asociación de prestigio tradicional y poder financiero, que se manifiesta en la exhibición pública; pero ya no está protegida por el aura, aceptada socialmente, del nacimiento o la autoridad espiritual. Quizá sea esta una de las razones por las cuales ha sobrevivido a su relativo declive en Europa y ha seguido siendo la expresión por antonomasia, en el mundo, de una cultura que combina poder y gasto libre con un elevado prestigio social. Hasta este punto, el gran arte sigue siendo eurocéntrico, como el *champagne*, incluso en un mundo globalizado.

Esta parte del libro concluye con algunas reflexiones sobre el patrimonio de este período y los problemas a los que se enfrenta.

¿Cómo pudo el siglo XX afrontar la descomposición de la sociedad burguesa tradicional y los valores que la mantenían unida? Este será el tema de los ocho capítulos de la tercera parte de este libro, un conjunto de reacciones intelectuales y antiintelectuales ante el fin de una era. Entre otras cuestiones, se considera el impacto de las ciencias del siglo XX en una civilización que, por muy entregada

que estuviera al progreso, no podía comprenderlas y se veía socavada por ellas; la curiosa dialéctica de la religión pública en una era de secularización acelerada; y unas artes que habían perdido sus antiguos nortes y no lograron dar con otros, ni a través de su búsqueda «modernista» o «vanguardista» del progreso, en competición con la tecnología, ni a través de la alianza con el poder, ni tampoco, finalmente, por la vía de someterse, con desilusión y resentimiento, al mercado.

¿Qué le falló a la civilización burguesa? Aunque se basaba en un modo de producción que todo lo destruye y todo lo transforma, de hecho su actuación, sus instituciones y sus sistemas políticos y de valores estaban pensados por y para una minoría; aunque fuera una minoría que podía expandirse, y así lo hizo. Era (y sigue siendo) meritocrática, lo que significa que no era ni igualitaria ni democrática. Hasta finales del siglo XIX, la «burguesía», o clase media alta, representaba aún a grupos de personas muy reducidos. En 1875, incluso en una Alemania muy escolarizada, solo unos 100 000 niños acudían a los *gymnasia* humanistas (institutos de enseñanza secundaria) y aún de estos, muy pocos llegaban a los exámenes finales, el *Abitur*. En las universidades no estudiaban más de unos 16 000 alumnos. Incluso a las puertas de la segunda guerra mundial, Alemania, Francia y Gran Bretaña —tres de los países más grandes, desarrollados y cultos, con una población total de 150 millones de habitantes— contaban con un máximo, entre todos, de unos 150 000 estudiantes universitarios: la décima parte del 1 por 100 de su población conjunta. La espectacular expansión de la educación secundaria y, sobre todo, universitaria después de 1945 ha multiplicado el número de personas con formación culta, es decir, personas formadas antes que nada en las culturas decimonónicas que se enseñaban en la escuela; pero no necesariamente el número que se siente cómodo con estas culturas.

Obviamente, el peligro para este sistema tenía que provenir de la gran mayoría que quedaba fuera de las élites. Quizá ansiaban una sociedad progresista, pero igualitaria y democrática, sin el

capitalismo o *después* de él, como los socialistas; pero estos adoptaron muchos de los valores de la «modernidad» burguesa y, en este sentido, no ofrecieron ninguna alternativa específica. De hecho, culturalmente, el objeto de la militancia socialdemócrata «políticamente consciente» era ofrecer al trabajador acceso libre a estos valores; y las autoridades socialistas locales se lo dieron. Paradójicamente, las verdaderas innovaciones de la cultura subalterna de la época, como el mundo del fútbol profesional y su público, tendían a contemplarse como diversiones políticamente irrelevantes e inmaduras. Por lo que sé, la inusual pasión por el fútbol del proletariado vienés en la Viena de mi infancia se daba por sentada, pero carecía de todo vínculo con la igualmente apasionada adscripción de sus votantes al Partido Socialdemócrata.

El argumento básico de las conferencias reunidas en este libro es que la lógica tanto del desarrollo capitalista como de la civilización burguesa en sí estaba destinada a destruir sus cimientos: una sociedad y unas instituciones gobernadas por una élite minoritaria y progresista, tolerada (y quizá incluso aprobada) por la mayoría; al menos, siempre que el sistema garantizara la estabilidad, la paz y el orden público, además de las modestas expectativas de los pobres. No pudo resistir el triple golpe combinado de la revolución científica y tecnológica del siglo XX —que transformó las viejas formas de ganarse la vida, antes de destruirlas—, de la sociedad de consumo de masas generada por la explosión en el potencial de las economías occidentales y, por último, el decisivo ingreso de las masas en la escena política, como clientes y como votantes. El siglo XX —o, para ser más exactos, su segunda mitad— fue el del hombre occidental normal y corriente; en menor medida, también el de la mujer. El siglo XXI ha globalizado el fenómeno. También ha demostrado las deficiencias de los sistemas políticos que identifican la democracia con el sufragio universal efectivo y el gobierno representativo, sobre todo dado que la política y la estructura de gobierno han permanecido inmunes a la globalización y, de hecho, se han visto reforzadas por la

transformación casi universal del mundo en una colección de «naciones estado» soberanas. Además, las élites gobernantes o al menos hegemónicas, antiguas o modernas, no tienen ni idea de qué hacer; y si afirman saberlo, carecen de la fuerza precisa para actuar.

Culturalmente, el siglo del hombre y la mujer de la calle ha sido mucho más positivo, por más que haya reducido el público de la alta cultura burguesa clásica a un nicho para los ricos ancianos, esnobs o ansiosos de prestigio. En 1960, la música clásica suponía apenas un 2 por 100 de las grabaciones de discos, y en lo esencial de obras compuestas antes del siglo XX, ya que la vanguardia musical jamás alcanzó un público significativo. De hecho, la combinación de la nueva tecnología y el consumo de masas no solo ha creado el panorama de cultura general en el que vivimos, sino que también ha generado su logro artístico mayor y más original: la imagen en movimiento. De ahí la hegemonía de los democratizados Estados Unidos en el terreno de la aldea de la comunicación global, su originalidad en las nuevas formas de creación artística —en el estilo de escritura, musical, teatral, que mezcla las tradiciones cultas y subalternas del momento—, pero también la escala de su poder corruptor. El desarrollo de sociedades en las que una economía tecnoindustrializada ha bañado nuestras vidas en experiencias de información y producción cultural —de sonido, imagen, palabra, memoria y símbolos— omnipresentes, constantes y universales carece por completo de precedentes históricos. Ha transformado totalmente nuestras formas de aprehender la realidad y la producción artística, sobre todo al poner fin a la condición tradicionalmente privilegiada de «las artes» en la antigua sociedad burguesa, es decir, su función como medidas de lo bueno y lo malo, y como portadoras de valores: de verdad, belleza y catarsis.

Quizá aún estén en vigor para el público del Wigmore Hall londinense, pero son incompatibles con el principio básico de una sociedad de mercado dislocada, a saber: que el único objeto de experiencia es «mi satisfacción», se logre como se logre. Por decirlo en las palabras de Jeremy Bentham (o más bien, las de John Stuart

Mill), «el *push-pin* es tan bueno como la poesía[*]». Salta a la vista que no es así, aunque solo sea porque subestima hasta qué punto el solipsismo de la sociedad de consumo se ha fusionado con los rituales de exhibicionismo y participación colectiva, oficiales o no, que han acabado por caracterizar nuestros estados y nuestras sociedades civiles del mundo del espectáculo. Salvo el lapso de tiempo en que la sociedad burguesa creyó saber de qué iba la cultura (en la formulación de T. S. Eliot: «en el salón, las mujeres van y vienen / hablando de Miguel Ángel»), ya no disponemos de las palabras o los conceptos precisos para el carácter tan distinto de esta dimensión de nuestra experiencia. Incluso la pregunta de «¿Esto es arte?» es probable que se formule solo en boca de aquellos que no pueden aceptar que el clásico concepto burgués de «las artes», por más cuidadosamente preservado que esté en sus mausoleos, ya no está vivo. Llegó al final de su camino ya en la primera guerra mundial, con Dadá, el urinario de Marcel Duchamp y el cuadrado negro de Malévich. Por supuesto, el arte no terminó entonces, como se suponía que iba a ocurrir. Ni tampoco terminó, por desgracia, la sociedad de la que «las artes» eran una parte integral. Sin embargo, nosotros ya no comprendemos o sabemos cómo lidiar con la actual inundación creativa que anega el globo con imágenes, sonidos y palabras, que casi con toda certeza será incontrolable tanto en el espacio como en el ciberespacio.

Confío en que el presente libro podrá contribuir a clarificar este debate.

Capítulo 1

MANIFIESTOS

La mayoría de cuantos participan aquí han escrito manifiestos. Yo no tengo manifiestos que proponer y no creo que jamás haya esbozado siquiera un documento de tal nombre, aunque he bosquejado textos equivalentes. No obstante, llevo leyendo textos llamados «manifiestos» durante casi un siglo e imagino que eso me otorga cierta credibilidad como comentarista, en una maratón de manifiestos. Mi vida intelectual escolar se inauguró en Berlín, a los quince años, con un manifiesto: el Manifiesto Comunista de Marx y Engels. Y tengo una fotografía de prensa donde aparezco, con los ochenta ya cumplidos, leyendo el periódico italiano *Il Manifesto*, que es, según creo, el último diario europeo que se denomina a sí mismo comunista. Como mis padres se casaron en la Zúrich de la primera guerra mundial, entre Lenin y los dadaístas del *Cabaret Voltaire*, me gustaría pensar que un manifiesto de los dadaístas profirió un sonoro pedo en el momento de mi concepción; pero por desgracia, el primer manifiesto dadaísta se recitó tres meses antes de que esto pudiera suceder.

En realidad, los lectores sistemáticos de manifiestos son una especie del siglo XX. En siglos anteriores se han conocido abundantes declaraciones colectivas de esa naturaleza, sobre todo religiosas y políticas, pero recibieron otras etiquetas: peticiones,

cartas y constituciones, llamamientos, etc. Existieron las grandes declaraciones —la Declaración de Independencia de Estados Unidos de América, la Declaración de los Derechos del Hombre—, pero por lo general son textos de gobiernos y organizaciones de lo más oficial, como la Declaración Universal de Derechos Humanos, de 1948. La mayoría de los manifiestos son del siglo pasado.

¿Cómo sobrevivirán los manifiestos en el siglo XXI? Los movimientos y partidos políticos —que, después de todo, fueron uno de los dos mayores focos de producción de manifiestos— ya no son lo que eran en el siglo anterior. El otro foco fueron las artes. De nuevo, con el ascenso de la sociedad empresarial y la jerga de los másteres en dirección de empresas, se han visto sustituidos en su mayoría por ese espantoso invento de la «declaración de misión». Ninguna de las declaraciones «de misión» con las que me he encontrado decía nada que mereciera la pena, a menos que uno sea entusiasta de las perogrulladas mal escritas. Es imposible caminar unos metros entre la maleza de la letra impresa sin tropezarse con algún ejemplo, de sentimiento casi inevitablemente huero, que nos dice algo parecido a «Que tenga un buen día» y «Nos importa que nos llame».

Aun así, los «manifiestos» están compitiendo con bastante éxito con las declaraciones de objetivos. Google ofrece casi veinte millones de resultados para esa búsqueda, lo que es muchísimo (aun excluyendo a la discográfica Manifesto Records y sus diversos productos). No puedo afirmar que todos ellos encajen con las definiciones de diccionario: «declaración pública de principios o intenciones, especialmente de naturaleza política». O de cualquier otro tipo. Hallarán por ejemplo un manifiesto sobre la lactancia materna, otro sobre jardinería silvestre, un manifiesto «por las colinas» (que trata sobre el ganado en las tierras altas escocesas) y un manifiesto bastante tentador sobre una nueva cultura del paseo, obra de Wrights & Sites, plagado de referencias a los dadaístas, los situacionistas, André Breton y Brecht pero, no poco sorprendentemente, sin ninguna mención al campeón de los

paseantes urbanos, Walter Benjamin. Y, por supuesto, hallarán también todos los manifiestos de esta maratón.

No he tenido ocasión de escuchar buena parte de los manifiestos de este fin de semana, pero hay una cosa que me llama la atención: muchos son propuestas individuales en lugar de ser, como sucedía casi siempre en el pasado, declaraciones de un grupo, la representación de algún «nosotros» colectivo, formalmente organizado o no. Sin duda, todos los manifiestos políticos que recuerdo son de esta naturaleza. Siempre hablan en plural y pretenden ganar partidarios (también en plural). También este es el caso habitual de los manifiestos artísticos, que se popularizaron después de que los futuristas introdujeran la palabra en el mundo del arte en 1909, gracias al don de la verborrea del italiano Marinetti. Con ello, se adelantaron unos cuantos años a los franceses. Estoy convencido de que a los cubistas les habría gustado inventar la palabra de marras, pero en aquel momento no estaban mucho por la política y se les daba mejor pensar en términos pictóricos que lingüísticos. Por supuesto, estoy hablando de vanguardias que se reconocían como tales en aquel momento, no de etiquetas y escuelas creadas *a posteriori* (como el «postimpresionismo») o fruto de la invención de los críticos y, cada vez más, de los marchantes (como el «expresionismo abstracto»). Estoy pensando en auténticos grupos de personas (a veces formados en torno a un individuo, o una publicación periódica, por más corta que fuese su vida), conscientes de contra qué luchaban, así como de lo que tenían en común: dadaístas, surrealistas, De Stijl, LEF o el Grupo Independiente en torno al cual surgió el Pop Art en Gran Bretaña, en la década de 1950. O, para el caso, la primera cooperativa de fotógrafos, Magnum. Por decirlo así, todos ellos son grupos en campaña.

No estoy seguro de para qué sirven los manifiestos puramente individuales, más allá de exponer los miedos de una persona acerca del presente y sus esperanzas sobre el futuro, que pueden (o no) esperar que otros compartan con ellos. ¿Cómo se va a llevar esto a

cabo? ¿Se trata principalmente del cultivo de uno mismo y una experiencia compartida, según afirma Vivienne Westwood en su atractivo manifiesto? Los futuristas fueron los primeros en anunciarse a sí mismos. Que la publicidad en los medios sea hoy lo que primero le viene a la cabeza a un potencial manifestante, antes que la tradicional forma de acción colectiva, es un signo de nuestra sociedad caótica y en estado de desintegración. Por supuesto, una persona, individualmente, también puede utilizar un manifiesto para anunciarse y, de esta forma, reclamar cierta prioridad para ciertas innovaciones personales, como en el caso del «Manifiesto literario» de Jeff Noon, de 2001 (*The Guardian*, 10 de enero de 2001). También existe la clase de manifiesto terrorista de la que fue pionero «Unabomber» en 1995; anuncia un intento individual de cambiar la sociedad, en su caso, mandando cartas bomba a enemigos escogidos. Pero no estoy seguro de si esto pertenece al ámbito de la política o del arte conceptual. Ahora bien, existe aún otro manifiesto puramente individual (o viaje al ego) que no tiene a nadie en mente, salvo al solipsista que lo emite. El ejemplo más extremo es un documento extraordinario, el *Manifiesto del Hotel Chelsea* de Yves Klein, en 1961. Klein —quizá se acordarán ustedes— había forjado su carrera pintando con un solo color, un azul oscuro que se reconoce de inmediato. Nada más: sobre lienzos cuadrados y alargados, sobre cualquier cosa tridimensional; principalmente, esponjas, pero también modelos a las que hacía rodar sobre la pintura. El manifiesto explica que se debía a que el cielo azul lo perseguía, aunque el azul de Klein es el menos cerúleo que he visto nunca. Tumbado en la playa, en Niza, nos dice: «Empecé a odiar a los pájaros que volaban adelante y atrás atravesando mi cielo azul y despejado, porque intentaban abrir agujeros en mi obra más grande y más hermosa. Hay que eliminar a los pájaros».

No hará falta que les diga que Klein encontró a críticos que explicasen su profundidad y marchantes que lo vendieran a los clientes. La Galería Gagosian —que se ha reservado los derechos

de copia del manifiesto— le ha concedido la clase de inmortalidad que merecía.

Esto me lleva al contenido de los manifiestos proclamados a lo largo de mi vida. Lo primero que me llama la atención, al echar la vista atrás, es que el verdadero interés de esos documentos no está en aquello que reclaman. Esto suele ser obvio, en su mayoría, incluso tópico; o bastarían para construir grandes vertederos rebosantes o están destinados a una rápida obsolescencia. Así le sucede incluso al gran e inspirador Manifiesto Comunista, que sigue tan vivo que, en los últimos diez años, ha sido redescubierto por los propios capitalistas, ante la ausencia en Occidente de una izquierda con verdadera relevancia política. La razón por la que lo leemos hoy es la misma que me lo hizo leer cuando yo tenía quince años: primero, el maravilloso e irresistible estilo y brío del texto. Pero principalmente es la magnífica visión analítica de cómo se transforma el mundo, recogida en las primeras páginas. Buena parte de lo que aconsejaba realmente el manifiesto es de interés puramente histórico, y en su mayoría los lectores se lo saltan hasta el toque de rebato del final: el que afirma que los trabajadores que no tienen nada que perder, salvo sus cadenas, tienen un mundo por ganar. Trabajadores del mundo, uníos. Por desgracia, también esto ha superado con creces su fecha de caducidad.

Sin duda, este es el problema de cualquier escrito que trate sobre el futuro: no podemos conocerlo. Sabemos qué nos disgusta del presente y por qué nos disgusta; por eso, en lo que sobresalen todos los manifiestos es en la denuncia. En lo que atañe al futuro, solo podemos tener la seguridad de que lo que hagamos tendrá consecuencias involuntarias.

Si todo esto es cierto en un texto tan perdurable como el Manifiesto Comunista, aún lo es más para los manifiestos de las artes creativas. Para muchos artistas, tal como me dijo en una ocasión un músico de *jazz* en un club nocturno, «las palabras no son mi instrumento». Hasta cuando lo son, como sucede con los poetas, incluso con los mejores, la creación no sigue la senda del

«pienso y luego escribo», sino una mucho menos controlable. Este es el problema, si se me permite decirlo así, del arte conceptual. Desde la perspectiva intelectual, los conceptos del arte conceptual suelen carecer de interés, a menos que puedan leerse como bromas, al estilo del urinario de Duchamp o las obras —a mi juicio, mucho más divertidas— de Paul Klee.

Por lo tanto, leer la mayoría de los manifiestos artísticos por el significado que pretenden es una experiencia frustrante salvo, quizá, como *performance*. E incluso en este caso, son mejores como textos de ingenio y humor que en el modo oratorio. Por eso, probablemente, Dadá —con su estilo de comedia en vivo— sigue siendo el recurso habitual de tantos manifiestos actuales: su humor es al tiempo divertido y negro, como el surrealismo, y no pide una interpretación, sino el juego imaginativo, lo cual es, a fin de cuentas, la base de todo trabajo creativo. Y en cualquier caso, la valoración de las cosas depende de la experiencia que vivamos con ellas, no de cómo se las describa.

Por eso los creadores de arte han alcanzado éxitos mayores que sus manifiestos. En mi *Age of Extremes* escribí: «Por qué los brillantes diseñadores de moda, una raza notoria por no ser analítica, en ocasiones anticipan mejor la forma de las cosas por venir que los profesionales de la predicción es una de las cuestiones más oscuras de la historia y, para el historiador de las artes, una de las más fundamentales[*]». Aún no sé la respuesta. Al examinar las artes de la década anterior a 1914, podemos observar que había en ellas muchas cosas que anticipaban la caída de la civilización burguesa después de esa fecha. El Pop Art de las décadas de 1950 y 1960 reconocía las consecuencias que la economía fordista y la sociedad de consumo de masas implican y, de este modo, la abdicación de la antigua obra de arte visual. ¿Quién sabe? Quizá un historiador que escriba de aquí a cincuenta años diga lo mismo de lo que sucede en las artes, o lo que se hace bajo el nombre de arte, en nuestro momento de crisis capitalista, y se retire a las ricas civilizaciones de Occidente. Igual que en la extraordinaria película —

casi un documental— *Man on Wire*, aunque con mucha mayor inquietud, las artes caminan sobre la cuerda floja entre el alma y el mercado, entre la creación individual y la colectiva, incluso entre los productos creativos reconocibles e identificables como humanos y el asalto que han sufrido por parte de la tecnología y el ruido omnipresente de internet. En su conjunto, el capitalismo tardío ha proporcionado una buena vida a más personas creativas que nunca, pero por suerte no ha hecho que se sientan satisfechas ni con su situación ni con la sociedad. ¿Qué anticipaciones leerá el historiador de 2060 en las producciones culturales de los últimos treinta años? No lo sé ni puedo saberlo, pero mientras tanto se habrán proclamado unos cuantos manifiestos.

Parte I

LOS APUROS DE LA «ALTA CULTURA» EN LA ACTUALIDAD

Capítulo 2

¿Adónde van las artes?

Sin duda, es inapropiado preguntarle a un historiador cómo será la cultura en el próximo milenio: los historiadores somos los expertos del pasado. No nos ocupamos del futuro y, menos aún, del futuro de las artes, que están experimentando la era más revolucionaria de su larga trayectoria. Ahora bien, como no podemos confiar en los profetas profesionales —pese a las colosales sumas de dinero que los gobiernos y las empresas gastan en sus pronósticos—, quizá un historiador también pueda aventurarse en los terrenos de la futurología. A fin de cuentas, a pesar de todas las convulsiones, pasado, presente y futuro forman en efecto una continuidad inseparable.

Las artes, en nuestro siglo, se caracterizan por depender de una revolución tecnológica única desde el punto de vista histórico, revolución que además las ha transformado, especialmente por medio de las tecnologías de la comunicación y la reproducción. Porque la segunda fuerza que ha revolucionado la cultura —me refiero a la sociedad de consumo de masas— es impensable sin la revolución tecnológica; sin el cine, por ejemplo, o la radio, o la televisión, o el reproductor de música portátil. Pero es precisamente esto lo que permite pocos pronósticos generales sobre el futuro del arte como tal. Las antiguas artes visuales, como la pintura y la

escultura, se habían conservado hasta hace bien poco como formas de artesanía pura; simplemente, no se habían industrializado —de ahí, por cierto, la crisis en la que se hallan sumidas hoy—. La literatura, en cambio, se adaptó a la reproducción mecánica hace medio milenio, en los días de Gutenberg. El poema ya no se concibe para la representación pública (como sucedía con la épica, que en consecuencia desapareció tras la invención de la imprenta), ni tampoco (como es el caso, por ejemplo, de la literatura clásica china) como una obra caligráfica. Se trata, sencillamente, de una compilación mecánica de símbolos alfabéticos. Dónde, cuándo y cómo recibimos ese resultado —sobre papel, una pantalla o cualquier otro soporte— no son cuestiones que carezcan de toda importancia, pero sí secundarias.

Por otro lado, en el siglo XX, y por primera vez en la historia, la música ha cruzado el muro de la comunicación puramente física entre el instrumento y el oído. La gran mayoría de sonidos y ruidos que oímos a modo de experiencia cultural nos llegan hoy de forma indirecta: reproducidos mecánicamente o transmitidos a distancia. De modo que cada una de las musas ha tenido una experiencia distinta de la «era de la reproducción» —según el concepto de Walter Benjamin— y encara el futuro de un modo diferente.

Iniciaré, pues, la charla con un breve repaso de las distintas áreas de la cultura. Como escritor que soy, les ruego me permitan comenzar por la literatura.

Empecemos por tomar conciencia de que, en contraste con el panorama de principios del siglo XX, la humanidad del siglo XXI ya no estará formada principalmente por analfabetos. Hoy ya solo quedan dos partes del mundo en las que haya una mayoría analfabeta: el sur de Asia (la India, Pakistán y las regiones colindantes) y África. Una educación formal implica libros y lectores. Tan solo con que la alfabetización se incremente un 5 por 100, aparecen cincuenta millones de posibles lectores (de libros de texto, al menos). Lo que es más, desde mediados del siglo XX, casi toda la población de las naciones que se consideran «desarrolladas» puede contar con

recibir educación secundaria y, en el último tercio de la centuria, un destacado porcentaje de los grupos de edad relevantes recibe educación superior (la proporción, en la Inglaterra actual, ronda la tercera parte). Por lo tanto, se ha multiplicado el público, para todos los tipos de literatura. Y con este, por cierto, el conjunto del «público culto» al que se han dirigido todas las artes de la alta cultura occidental desde el siglo XVIII. Este nuevo público de lectores sigue aumentando claramente, en cifras absolutas. Incluso los actuales medios de comunicación de masas apuntan hacia ellos.

La película *El paciente inglés*, por ejemplo, nos presentó a un héroe lector de Herodoto; y de inmediato, montones de británicos y estadounidenses compran libros de un antiguo historiador griego al que antes, a lo sumo, habían oído nombrar.

Como ya sucedió en el siglo XIX, esta democratización del material escrito conduce necesariamente a una fragmentación, por el ascenso de las antiguas y nuevas literaturas vernáculas; y —de nuevo como en el siglo XIX— también a una edad dorada de la traducción. Porque ¿cómo, si no a través de las traducciones, pudieron Shakespeare y Dickens, Balzac y los grandes autores rusos pasar a ser propiedad común de la cultura burguesa internacional? Es una situación aún vigente, en parte, hoy día. Un John le Carré puede convertirse en éxito de ventas porque se lo traduce de forma regular a entre treinta y cincuenta lenguas. Pero hay dos aspectos fundamentales que distinguen nuestro momento actual.

En primer lugar, como es sabido, la palabra lleva un tiempo de retirada en comparación con la imagen; y la palabra escrita o impresa pierde terreno frente a la hablada en la pantalla. Hoy, las tiras cómicas y los álbumes ilustrados con un texto mínimo en ningún caso se dirigen ya solo a los primeros lectores que comienzan a deletrear. Sin embargo, lo más importante es cómo las noticias impresas ceden ante las habladas e ilustradas. La prensa, el medio principal de la «esfera pública» de Habermas en el siglo XIX y hasta bien entrado el XX, apenas podrá mantener esta situación en

el siglo XXI. Pero, en segundo lugar, la economía global y la cultura global de nuestro tiempo necesitan un lenguaje igualmente global que complemente al local, y no solo para una élite insignificante (en cuanto al número se refiere), sino para estratos más amplios de la población. En nuestros días, la lengua global es el inglés y así seguirá siendo, probablemente, a lo largo del siglo XXI. Ya está apareciendo en esa lengua una literatura especializada internacional. Este nuevo «angloesperanto» guarda poco parecido con el inglés literario; el mismo parecido, de hecho, que el latín eclesiástico medieval tenía con la lengua de Virgilio y Cicerón.

Pero todo esto no puede detener el ascenso cuantitativo de la literatura, esto es: de la palabra en tipos de imprenta; ni siquiera el de las *belles lettres*. De hecho, casi me atrevería a sostener que —pese a todos los pronósticos pesimistas— el que ha sido tradicionalmente el principal medio de difusión de la literatura, el libro impreso, se mantendrá en su puesto sin graves dificultades, salvando solo algunas excepciones como las grandes obras de referencia, los vocabularios, diccionarios, etc.; en suma, los niños mimados de internet. En primer lugar porque a la hora de leer, no hay nada más práctico y fácil que el pequeño libro de bolsillo, portátil y de impresión clara, inventado por Aldo Manucio en la Venecia del siglo XVI; mucho más fácil y práctico que la impresión de un ordenador, que a su vez es de lectura incomparablemente más cómoda que un texto que parpadea en una pantalla. Para confirmarlo, basta con pasar una hora leyendo el mismo texto, primero impreso y luego en pantalla. De hecho, ni tan siquiera el dispositivo de libros digitales se publicita apelando a una legibilidad superior, sino a que tiene mayor capacidad de almacenaje y nos evita pasar las páginas.

En segundo lugar, el papel impreso es, hasta la fecha, más duradero que los medios tecnológicos más avanzados. La primera edición de *Las desventuras del joven Werther* todavía se puede leer hoy, pero no sucede necesariamente lo mismo con los textos informáticos de hace treinta años, ya sea porque —igual que las

fotocopias y películas viejas— tienen una vida limitada o porque la tecnología queda atrasada con tanta celeridad que los últimos ordenadores no pueden, sencillamente, seguir leyendo aquel formato. El progreso triunfal de los ordenadores no acabará con el libro, igual que no lo consiguieron el cine, la radio, la televisión y otras innovaciones tecnológicas.

La segunda de las grandes artes a la que le va bien en la actualidad es la arquitectura, y así seguirá siendo en el siglo XXI, porque la humanidad no puede vivir sin edificios: la pintura es un lujo, pero las casas son una necesidad. Probablemente se produzcan cambios en quién diseñe y construya los edificios, dónde lo haga, cómo, con qué materiales y estilos, si es arquitecto, ingeniero o un ordenador; pero la necesidad de levantar edificios no cambiará. De hecho, podríamos incluso afirmar que, en el transcurso del siglo XX, el arquitecto —en especial, de los grandes edificios públicos— se ha convertido en el soberano del mundo de las bellas artes. Él —pues por lo general sigue siendo un *él*, no una *ella*— sabe expresar de la forma más adecuada (es decir, la más cara e impresionante) la megalomanía de la riqueza y el poder, así como la de los nacionalismos. (No en vano, el País Vasco acaba de encargar a una estrella internacional que construya en Bilbao un símbolo nacional —un museo de las artes no convencional— que alojará otro símbolo nacional, el *Guernica* de Picasso, aunque en realidad Picasso no pintase esa obra como ejemplo del arte regional vasco).

Apenas caben dudas de que la tendencia se mantendrá durante el siglo XXI. Hoy, Kuala Lumpur y Shanghái ya están demostrando que aspiran a un estatus económico de nivel mundial con los nuevos récords de altura de sus rascacielos; y la Alemania reunificada está transformando su nueva capital en un gigantesco complejo de edificios. Pero ¿qué tipo de edificios se convertirán en símbolos del siglo XXI? Algo sí está claro: serán grandes. En la era de las masas, es menos probable que sean las sedes de los gobiernos, ni siquiera las de las grandes empresas internacionales, aunque sigan

prestando sus nombres a los rascacielos. Es casi seguro que se tratará de edificios (o complejos de edificios) abiertos al público. Antes de la era burguesa, cuando menos en Occidente, este puesto lo ocupaban las iglesias. En el siglo XIX fueron por lo general, como mínimo en las ciudades, los teatros de la ópera —catedrales de la burguesía— y las estaciones de ferrocarril —catedrales del progreso tecnológico—. (Valdría la pena estudiar alguna vez por qué, durante la segunda mitad del siglo XX, la monumentalidad dejó de ser un rasgo característico de las estaciones de tren y los espacios que las sucedieron, los aeropuertos. Quizá en el futuro se recupere). A punto de terminar el milenio, hay tres tipos de edificios o complejos que encajan como nuevos símbolos de la esfera pública: en primer lugar, los estadios y grandes recintos de espectáculos y deportes; en segundo lugar, los hoteles internacionales; y por último, en la más reciente de estas innovaciones, las colosales edificaciones cerradas de los nuevos centros comerciales y de ocio. Si tuviera que apostar por uno de ellos, me decantaría por los estadios y recintos para espectáculos. Pero si me preguntan cuánto durará la moda de diseñar estos edificios con formas inesperadas y fantásticas —una moda desenfrenada desde que se erigió la Ópera de Sídney—, no sabría darles una respuesta.

¿Qué podemos decir de la música? A finales del siglo XX, vivimos en un mundo saturado de música. El sonido nos acompaña por todas partes, sobre todo mientras esperamos en espacios cerrados, ya sea al teléfono, en un avión o en la peluquería. Al parecer, la sociedad de consumo considera el silencio como algo delictivo. Por lo tanto, la música no tiene nada que temer en el siglo XXI. Hay que reconocer que sonará algo distinta, en comparación con la del siglo XX. Ha sufrido una revolución crucial con la electrónica, lo que implica que ahora es bastante más independiente del talento creador y la pericia técnica de cada uno de los artistas. La música del siglo XXI se producirá, principalmente, sin mucha aportación humana; y así llegará también a nuestros oídos.

Pero ¿qué escucharemos? La música clásica vive, en lo esencial, de un repertorio muerto. De las cerca de sesenta óperas que se representaron en la Ópera Estatal de Viena durante la temporada 1996-1997, solo una era de un compositor nacido en el siglo XX, y en los auditorios tampoco mejora mucho la cosa. Debemos añadir que el público potencial de estas representaciones —que aun en una ciudad de más de un millón de habitantes cuenta, en el mejor de los casos, con veinte mil señoras y señores de avanzada edad— apenas se renueva. No durará indefinidamente. De hecho, mientras el repertorio siga congelado en el tiempo, ni tan siquiera los nutridos públicos nuevos de oyentes indirectos de música podrán rescatar el negocio de la música clásica. ¿Cuántas grabaciones de la sinfonía *Júpiter*, del *Viaje de invierno* de Schubert o de la *Missa solemnis* puede asumir el mercado? Desde la segunda guerra mundial, este mercado se ha salvado tres veces gracias a las innovaciones tecnológicas: por el paso sucesivo a los LP, los casetes y luego los CD. La revolución tecnológica continúa, pero los ordenadores e internet están destruyendo casi por completo los derechos de copia, así como el monopolio del productor, y es probable que esto redunde negativamente en las ventas. Todo esto no significa, en modo alguno, que la música clásica vaya a desaparecer; pero estoy convencido de que, en cierta medida, sí implicará cambios en el papel que interpreta dentro de la vida cultural y, sin ninguna duda, transformará su estructura social.

En la actualidad podemos apreciar también cierto agotamiento incluso en la música comercial para las masas, un campo que ha sido muy activo, dinámico y creativo a lo largo de este siglo.

Ofreceré solo un apunte. En julio, por ejemplo, un estudio realizado por aficionados y expertos en la música *rock* concluyó que, de los cien «mejores temas del *rock* de todos los tiempos», casi todos pertenecían a la década de 1960, y prácticamente ninguno, a los últimos veinte años. Pero hasta la fecha, la música pop ha pervivido a todos los cambios y cabe esperar que en el próximo siglo pueda continuar lográndolo.

De este modo, en el siglo XXI seguirá habiendo canciones y marcha, como las hubo en el XX, aunque quizá a veces nos lleguen bajo una forma inesperada.

En lo que atañe a las artes visuales, las cosas se ven ya de otro modo. La escultura vive una existencia triste en las fronteras de lo cultural, porque ha caído en el abandono a lo largo de este siglo, tanto en la vida pública como en la privada, como forma de fijar la realidad o de simbolismo antropomorfo. Solo hay que comparar los cementerios actuales con los del siglo XIX, plagados de monumentos. En la década de 1870, en la Tercera República, se erigieron más de 210 monumentos en París, lo que significa una media de tres al año. Una tercera parte de todas estas estatuas desapareció durante la segunda guerra mundial, y (como es bien sabido) la masacre de estos objetos continuó alegremente, recurriendo a cuestiones estéticas, en tiempos de André Malraux. Además, tras la segunda guerra mundial, al menos fuera del territorio soviético, se levantaron pocos monumentos bélicos, en parte porque los nombres de los nuevos muertos bien podían inscribirse en las bases de los monumentos de la primera guerra mundial. Las antiguas alegorías y símbolos también se han desvanecido. En resumen, la escultura ha perdido su principal mercado. Ha tratado de salvarse a sí misma, quizá por analogía con la arquitectura, mediante el gigantismo en los espacios públicos —lo grande impresiona, tenga la forma que tenga— y con la ayuda de unos cuantos auténticos genios; con qué éxito, se juzgará mejor en 2050.

La base de las artes visuales de Occidente —en comparación, por ejemplo, con las islámicas— es la representación de la realidad. En consecuencia, el arte figurativo ha sufrido sobre todo desde mediados del siglo XIX por la competencia de la fotografía, que alcanzaba su principal cometido tradicional —representar la impresión de los sentidos sobre el ojo humano— con mayor facilidad, menor precio y mucha más precisión. A mi entender, esto explica el ascenso de las vanguardias, es decir, de una pintura que

escapa a las posibilidades de la cámara, a partir del impresionismo: ya sea por medio de nuevas técnicas de representación, del expresionismo, de la fantasía y la visión o, por último, de la abstracción, el rechazo del carácter representativo. Esta búsqueda de alternativas la modificó el ciclo de la moda, lo que dio origen a una búsqueda infinita de lo nuevo que, como cabía esperar, por analogía con la ciencia y la tecnología se consideraba mejor, más progresista y moderno. Esta «conmoción de lo nuevo» (Robert Hughes)[*] ha perdido su legitimidad artística desde la década de 1950, por razones que ahora no hay tiempo de detallar aquí. Además, la tecnología moderna también produce hoy día arte abstracto, o al menos puramente decorativo, exactamente igual que la artesanía manual. La pintura se halla, a mi juicio, en lo que podemos llamar una crisis desesperada; sin que ello signifique la desaparición de buenos pintores, ni siquiera de los extraordinarios. Probablemente no sea casualidad que el Premio Turner, concedido a los mejores artistas británicos jóvenes del año, haya seleccionado cada vez a menos pintores entre los candidatos, durante los últimos diez años. Este año (1997) no había ninguno entre los cuatro candidatos de la eliminatoria final. La pintura tampoco recibe especial atención en la Bienal de Venecia.

¿Qué hacen, pues, los artistas? Hacen «instalaciones» y vídeos, aunque estas propuestas revisten menos interés que la obra de los escenógrafos y los especialistas en publicidad. Trabajan con *objets trouvés* que a menudo son escandalosos. Tienen sus ideas, a veces malas. Las artes visuales de la última década del siglo están retrocediendo del arte a la idea: solo los humanos tenemos ideas, a diferencia de la lente o el ordenador. El arte ya no es lo que yo puedo hacer y producir de forma creativa, sino lo que estoy pensando. El «arte conceptual» deriva, en última instancia, de Marcel Duchamp. Y, como Duchamp con su innovadora exposición de un urinario público como arte «*ready-made*», este tipo de modas no pretende ampliar el campo de las bellas artes, sino destruirlo. Son declaraciones de guerra a las bellas artes, o quizá mejor a la

«obra de arte», a la creación de un solo artista, un símbolo que busca la admiración y la reverencia del observador y que debe ser juzgado por los críticos atendiendo a los criterios estéticos de belleza. En realidad ¿qué hace hoy día un crítico de arte? ¿Quién utiliza aún la palabra «belleza» en un discurso crítico, si no es con intención irónica? Solo los matemáticos, los ajedrecistas, los periodistas deportivos, los admiradores de la belleza humana, ya sea por su presencia o su voz, son capaces de llegar sin problemas a un consenso sobre la «belleza» o su ausencia. Los críticos de arte no pueden hacerlo.

Lo que ahora me parece importante es que, transcurridos tres cuartos de siglo, los artistas visuales están recuperando el estado de ánimo de la época dadaísta, es decir, el de las vanguardias apocalípticas de hacia 1917-1923, que no pretendían modernizar el arte como tal sino eliminarlo. Creo que, en cierto modo, han reconocido que nuestro concepto tradicional de arte ha muerto. Aún se aplica al antiguo arte de creación manual, que se ha fosilizado en formas clasicistas. Pero ya no sirve para el mundo de los sentimientos y las impresiones sensoriales que hoy inundan la humanidad.

Y esto sucede por dos razones. En primer lugar, porque esta inundación ya no se puede seguir analizando como una serie inconexa de creaciones artísticas personales. Ni siquiera la alta costura puede comprenderse hoy como el feudo de creadores individuales sobresalientes —un Balenciaga, un Dior, un Gianni Versace— cuyas grandes obras, encargadas como piezas exclusivas por patronos ricos, inspiran y por lo tanto dominan la moda de las masas. Los grandes nombres se han convertido en reclamos publicitarios para las empresas mundiales en la industria del embellecimiento general del cuerpo humano. La casa Dior no vive de lo que crea para las señoras ricas, sino del enorme volumen de ventas de cosméticos y ropa *prêt-à-porter* ennoblecida con su nombre. Esta industria, como todo aquello que sirve a una humanidad que ya no se encuentra coaccionada por la mera

subsistencia, posee un elemento creativo; pero no tiene ni puede tener el significado que le atribuíamos a «creación» en el antiguo vocabulario del individuo artístico independiente que aspira a la genialidad. De hecho, en el nuevo léxico de las ofertas laborales, «creativo» apenas significa algo más que un trabajo que no es del todo rutinario.

En segundo lugar, vivimos en el mundo de la civilización consumista, en la que se supone que la estructura de vida se determina por la consecución —a ser posible, inmediata— de todos los deseos humanos. ¿Existe una jerarquía entre las posibilidades de cumplir un deseo? ¿Puede existir? ¿Tiene algún sentido señalar una u otra fuente de este placer y examinarlas por separado? Las drogas y la música *rock*, por lo que sabemos, van de la mano desde la década de 1960. La experiencia de la juventud inglesa en las fiestas conocidas como «*raves*» no consta por separado de música, baile, bebidas, drogas, sexo y la forma de vestir de cada uno —el adorno del cuerpo al último grito de la moda— frente a la forma que adopta la masa de los otros en estos festivales órficos, sino que consta de todo esto en conjunto, en este momento y no en otro. Y son precisamente estas conexiones las que hoy, para la mayoría de personas, forman la experiencia cultural típica.

La antigua sociedad burguesa fue la era del separatismo en las artes y la alta cultura. Como sucediera antaño con la religión, el arte era algo «más elevado», o un peldaño hacia algo superior: la «cultura». Gozar del arte guiaba hacia una superación espiritual y era una especie de práctica devota, ya fuera privada —como la lectura— o pública —en teatros, salas de concierto, museos o emplazamientos famosos del mundo cultural, como por ejemplo las pirámides o el Panteón—. Se distinguía marcadamente de la vida cotidiana y del mero «entretenimiento», al menos hasta el día en que el «entretenimiento» ascendió al nivel de la cultura; por ejemplo, Johann Strauss dirigido por Carlos Kleiber, en lugar de Johann Strauss interpretado en una taberna vienesa, o cuando los críticos de París elevaron a la condición de arte las películas de Hollywood

de serie B. Por descontado que aún existe este tipo de experiencia artística, como demuestra, sin ir más lejos, esta participación nuestra en el Festival de Salzburgo. Pero, para empezar, culturalmente no está al alcance de todo el mundo y, por otra parte, ya no representa la experiencia cultural prototípica, al menos para las jóvenes generaciones. El muro entre cultura y vida, entre reverencia y consumo, entre trabajo y placer, entre cuerpo y espíritu, está siendo derribado. Dicho de otro modo: la «cultura», en el sentido burgués y críticamente valorativo del término, está dejando paso a la «cultura» en el sentido antropológico puramente descriptivo.

A finales del siglo XX, la obra de arte no solo se perdió en la avalancha de palabras, sonidos e imágenes que inunda el hábitat universal que antes se habría llamado «arte», sino que además se desvaneció en esta disolución de la experiencia estética en una esfera en la que es imposible distinguir entre los sentimientos que se han desarrollado en nuestro interior y los que han llegado de fuera. En estas circunstancias, ¿quién puede hablar de arte?

¿Cuánta pasión de la que despiertan hoy una pieza musical o una pintura proviene de las asociaciones? No de que la canción sea bonita, sino de que sea «nuestra canción». No lo sabemos; y no podremos determinar el papel de las artes vivas —y de sus continuadoras en el siglo XXI— hasta que encontremos la respuesta.

Capítulo 3

¿UN SIGLO DE SIMBIOSIS CULTURAL?

El historiador deja la futurología para otros. Pero tiene una ventaja sobre ellos: la historia lo ayuda, si no a predecir el futuro, sí a reconocer en el presente lo que es nuevo desde el punto de vista histórico; y quizá, a partir de aquí, a arrojar cierta luz sobre el futuro. Por tanto, empezaré mi contribución a los Diálogos del Festival echando un vistazo al pasado.

¿Alguien recuerda hoy el viejo dicho: «Cuando alguien va de viaje, tiene una historia que contar»? Viene de una época en la que viajar aún era bastante infrecuente. En 1935, cuando mi amigo, el admirable helenista Jean-Pierre Vernant, tenía veinte años y descubrió Grecia por vez primera con una mochila y dos guías, los aldeanos griegos hacían sonar las campanas en cuanto veían llegar al extranjero y resolvían entre todos quién le ofrecería hospitalidad. Porque la llegada de un extraño —al fin y al cabo, muy rara— traía novedades y honraba al pueblo[1]. ¿Cuál es el panorama actual? A mediados de la década de 1990, visitaron Grecia entre nueve y diez millones de extranjeros, lo que significa que, en el período de vacaciones, había allí tantos extranjeros como griegos. Desde octubre de 1999, según las cifras oficiales, nuestro globo ha sostenido a más de 6000 millones de habitantes. Se ha calculado razonadamente que el número total de turistas, en el país y el

extranjero, superó en 1998 los 5000 millones de personas. (Que muchas de ellas viajasen más de una vez al año subraya aún más la movilidad geográfica sin precedentes de este mundo nuestro). Déjenme darles una cifra más sobre la movilidad de la humanidad actual. No es imposible que el censo de la población estadounidense de este año determine que más de la mitad de los treinta y cuatro millones de habitantes del estado de California no provienen de Estados Unidos, sino de América Latina, Asia y África. Y si hoy no es este el caso, lo será sin duda en los años venideros.

¿Qué implica esta movilidad para el mundo del siglo XXI, y, de forma destacada, para la cultura? Este será mi tema de hoy. Quiero pedirles que reflexionen sobre esta cuestión. Por desgracia, no es un problema exclusivo de los académicos, los creadores de cultura y quienes la consumen, sino también una cuestión controvertida —casi podríamos decir explosiva— para los políticos. También para los políticos de este bello país, aunque no solo para ellos, ni mucho menos. Porque junto con los miles de millones de viajeros, también las epidemias viajan por todas partes; desde el sida a la xenofobia.

Existen tres formas básicas de movilidad personal. En primer lugar está el tráfico nacional e internacional corriente, es decir, los viajes que se realizan por negocios o por placer y quedan fuera de los desplazamientos habituales. El segundo lugar lo ocupan las migraciones, ya sean voluntarias o forzosas. Pero el tercero es un fenómeno completamente nuevo que existe desde finales del siglo XX, al que quizá podríamos denominar «transnacionalidad»: es el movimiento de personas para quienes cruzar fronteras no reviste casi ninguna importancia, puesto que su vida no está ligada a ningún lugar o país en especial. Hace unas pocas décadas, había poco más que un docena de personas transnacionales, probablemente todas ellas famosas en Salzburgo porque en su mayoría eran estrellas de la música, la más internacional de todas las artes. Hoy se cuentan, al menos, por decenas de millares, y en el nuevo siglo las habrá por millones. Es probable que buena parte

de los viajes de negocios ya queden dentro del dominio de la transnacionalidad.

Aunque para muchas personas, quizá incluso para la mayoría de los turistas, la experiencia cultural es un motivo de importancia para iniciar un viaje —porque hasta Disneylandia y el exotismo de los trópicos son parte de la cultura—, esta cuestión aporta poco de interés, en lo tocante a mi tema. El turismo es cada día más importante en la economía global —a finales de siglo, sumaba ya el 12 por 100 del empleo total—, pero culturalmente no ha generado muchas novedades. Europa se ha acostumbrado enormemente al turismo de masas. De hecho, a finales del siglo XX, esta tendencia había avanzado tanto que se tomaron medidas para controlar y restringir el acceso a los grandes emplazamientos y acontecimientos culturales; hoy se trata de una práctica común, por ejemplo, en las exposiciones artísticas internacionales más destacadas.

El nuevo siglo deberá traer consigo, necesariamente, más control y más restricciones, aunque solo sea porque resulta materialmente imposible manejar tales masas de visitantes en esos lugares, desde Florencia o Venecia hasta las pistas de esquí y las cimas de las montañas. Al contrario de lo que sucede con los problemas medioambientales a nivel mundial, esta polución localizada se puede controlar mucho más fácilmente, en comparación. Y los lugareños ya se han acostumbrado hace tiempo a las masas de turistas. Como grupo, los turistas no pertenecen a nuestra vida real, por más que nuestra economía dependa de ellos. No se quedan mucho tiempo. Nos quejamos de ellos, pero solo como podemos hacerlo de los fastidios cotidianos en una sociedad de masas: de la avalancha de camiones en las autopistas, de la dificultad para encontrar aparcamiento, de lo lleno que va el metro. Por descontado, existe un tipo de turismo que nadie querría, como el de los *hooligans* del fútbol inglés; y dado que cada día es más fácil recorrer grandes distancias, desgraciadamente es probable que, en este siglo, algunos destinos como Ibiza estén cada día más buscados por los bárbaros (en su mayoría, muy jóvenes). Pero esto

tampoco trae nada nuevo: las grandes ciudades portuarias llevan siglos disponiendo sus Reeperbahn[*] y otros barrios marineros para este tipo de invasiones.

Por otro lado, existe al menos una clase de turismo que no solo deja dinero a la población local, sino también otro tipo de ventajas, y por ello se lo fomenta con entusiasmo, sobre todo en las zonas culturalmente remotas; especialmente desde que están cada vez más colonizadas por segundas residencias de familias de clase media. De ahí el crecimiento espectacular que el turismo específicamente cultural ha vivido en las últimas décadas y, sin duda, seguirá viviendo en el próximo siglo. Hoy ya existen, como mínimo, 1300 festivales culturales en Europa. Mi familia posee una casita en la zona fronteriza entre Inglaterra y Gales. A lo largo del verano tenemos a nuestro alcance, en unas pocas decenas de kilómetros a la redonda, un pequeño festival de música clásica, un importante festival literario y un festival de *jazz* bastante famoso, que atrae a la zona a un público internacional (o al menos, inglés y estadounidense). Estos visitantes descubren, entre otras posibilidades, varios restaurantes con estrellas Michelin en un pueblecito histórico cercano. Es probable que este patrón se multiplique a lo largo del próximo siglo, pero sin muchas sorpresas. Por tanto, poco tenemos que añadir acerca de los efectos culturales del turismo en el siglo XXI.

La nueva especie de quien viaja por todo el mundo por razón de negocios probablemente sea más interesante, porque nos adentra en el mundo nuevo de la globalización. Puesto que este campo incluye a varios centenares de miles de personas, ya ha dado pie a dos direcciones culturales bastante originales: a saber, el periódico universal (y casi exclusivamente anglófono) —estoy pensando en el *Herald Tribune*— y el peculiar núcleo de programas de televisión de los hoteles internacionales. Lo curioso de estos medios de comunicación no es tan solo que se dirigen a un público global o, cuando menos, a unos receptores que hoy pueden estar en Moscú y mañana en México y, por lo tanto, necesitan boletines sobre el

tiempo que hará en el mundo y pueden recibir avisos sobre las ofertas culturales de cualquier rincón (como las que recoge semanalmente, por ejemplo, el *Financial Times*). Como todo huésped de hotel sabe, representan una mezcla de información local, nacional y mundial, como los programas de televisión, con espectáculos de entretenimiento escogidos personalmente (lo cual significa, sobre todo, películas). La literatura prácticamente no aparece; el resto de artes visuales solo hace su aparición en las zonas más marginales; y, salvo en el contexto de las películas, en los hoteles internacionales la música se reduce básicamente a la ambiental (si la hay). Ya constituye un rasgo típico de nuestra experiencia musical de hoy que las ocasiones en que nos concentramos en escuchar o producir música —como asistir a un concierto o cantar en la ducha— solo representen una ínfima fracción de la cantidad de música que absorbemos cada día. Además, a la experiencia musical que la mayoría vive —por medio de la tecnología moderna y, seguro que muy pronto, de internet— se accede casi por completo de forma privada y, por lo tanto, no depende de los medios de difusión públicos.

Probablemente, la cultura mundial del huésped de los hoteles internacionales apenas puede despertar entusiasmo. Pero yo no creo que se vaya a apoderar de la cultura mundial del siglo XXI. Por una parte, está claro que hoy la CNN aún se dirige fundamentalmente a un público atípico: un público que sigue siendo casi exclusivamente masculino, el ejecutivo de negocios adulto que viaja solo. Hoy, este sujeto forma parte de un estilo de vida profesional, global, americanizado e individual, que afecta a los negocios, la cultura e incluso la lengua. La cultura de la CNN, por lo tanto, solo representa una fracción de la nueva cultura mundial.

Por otra parte, los medios de comunicación se hallan en un estadio tecnológico intermedio y, en consecuencia, como la industria en la época de Henry Ford (y dicho sea de paso, la de McDonald’s), se encuentran aún en una era de estandarización: la capacidad de elección es muy limitada y está determinada por un número aún

menor de empresas universales (esto es, desde el punto de vista cultural, americanizadas). Lo que hoy se nos ofrece, aunque solo sea por razones tecnológicas, es un mero común denominador de muchas culturas distintas. Y esto solo es una parte muy reducida —a veces, ínfima— de la vida cultural. En pocos años, gracias a la tecnología digital y a internet, el panorama tendrá un aspecto notablemente distinto.

Porque hoy ya sabemos que la globalización no arrasa simplemente con la cultura regional, nacional y de otros tipos, sino que las combina de una forma peculiar. Pongamos un par de ejemplos. En un rincón de Ecuador vive una comunidad de indios que, de algún modo, se han integrado en la economía global moderna como tejedores y comerciantes de tejidos. Hace unas décadas se los podía ver por todas partes en las ciudades de América Latina, cargados con sus paquetes; en ocasiones llegaban incluso hasta Nueva York. Los otavaleños eran fáciles de reconocer, y lo siguen siendo: las mujeres vestidas con faldas azul oscuro, los hombres con ponchos, con el pelo largo y trenzado.

En las últimas décadas, se han enriquecido. Están entre los pueblos más ricos de Ecuador, lo que significa que pueden permitirse los productos que ofrece la sociedad de consumo del mundo occidental. Pero lo extraordinario es que no se han americanizado; ha sucedido al contrario, por decirlo de algún modo: han «otavalado» la influencia de Estados Unidos. Los adolescentes llevan pantalones tejanos y deportivas Reebok —como los adolescentes de California— al mismo tiempo que los sombreros de sus antepasados y las tradicionales trenzas largas. Las mujeres conducen todoterrenos Cherokee vestidas con sus trajes tradicionales. En este caso, la globalización no ha comportado la asimilación sino —al menos en esta nueva burguesía india— nuevas ocasiones de realzar los rasgos específicos de la antigua cultura, como son los trajes y la lengua.

El segundo ejemplo de esta forma de sincretismo procede de un informe que el escritor británico Ian Buruma escribió sobre Lhasa, la

capital del lejano Tíbet. Lhasa es una ciudad, según Buruma, cuya banda sonora está dominada por la música pop china e india y el golpeteo de las ametralladoras de los vídeos estadounidenses que tienen maravillados a los jóvenes tibetanos en las salas de videojuegos. Buruma describe así un local nocturno tibetano:

> La decoración tiene un aspecto más bien tibetano, de cortinas blancas con rayas rojas, azules y verdes. Las canciones son tanto tibetanas como chinas… algunos de los artistas visten el atuendo tradicional tibetano… En las pantallas se muestran fragmentos de películas de Hollywood, incluidas escenas de *Titanic* y de la destrucción de Atlanta en *Lo que el viento se llevó*, además de las escenas habituales del Tíbet, probablemente tomadas de vídeos de promoción turística: danzas tradicionales, yaks que pacen, monjes que hacen sonar sus trompas [y actividades similares]. En una pared cuelga la *Mona Lisa* junto a una cabeza de plástico de un *bodhisattva*[2].

Solemos dar por bueno que la globalización implica la asimilación del mundo a un solo modelo predominante: en la práctica, un modelo occidental o, para ser más exactos, estadounidense. Probablemente sea verdad en los ámbitos de la vida dominados por la tecnología: los aeropuertos, el diseño de las oficinas modernas o los estadios de fútbol. Sin embargo, a estas alturas ya podemos afirmar que, desde el punto de vista cultural, genera un mundo heterogéneo de confusión y coexistencia de culturas, o quizá incluso un mundo de sincretismos. ¿Podemos anticipar que, a grandes rasgos, el futuro será como en esos pequeños pueblos de Ecuador o esos locales nocturnos de Lhasa? ¿Por qué no?

Y esto me lleva a la cuestión de las enormes migraciones de masas que hoy inundan todas las regiones del mundo; y la de quienes se les resisten —como la Unión Europea, China o Japón— y quienes tratan de asimilarlas —como es el caso de Norteamérica y Australia—. Cuanto mayor es la brecha que separa las tierras de riqueza inimaginable y paz y las tierras de la pobreza, más crecen las riadas de personas que fluyen de un lado al otro. Y, al contrario de lo que sucedía antes de las catástrofes mundiales del siglo XX —cuando solo unos pocos pueblos, casi siempre europeos, se habían

enterado de que había países donde (según se contaba) asfaltaban las calles con oro—, hoy en día no hay lugar lo bastante remoto para que no sepan esto. ¿Qué consecuencias culturales tendrá esta redistribución de la humanidad?

En cierto sentido, esta migración de masas es bastante nueva porque tiene lugar en una época en que la humanidad ya no vive limitada por el tiempo y la distancia. Dicho de otro modo, los inmigrantes ya no se enfrentan a un «o esto o lo otro», a una separación prolongada o incluso definitiva de sus casas, como sucedió hasta finales del siglo XX. En nuestra época, hasta los viajes más largos se miden en horas, y no en días, mucho menos en semanas o en meses; el teléfono —la comunicación oral— se produce en cuestión de minutos; y la comunicación escrita vía correo electrónico tarda solo segundos. De este modo, los emigrantes pueden mantener un contacto constante con sus casas, regresan con regularidad y, de hecho, desarrollan cada vez más una doble vida: una en su país de origen y otra en su nuevo país. Todos sabemos de casos así. Por supuesto, en principio no hay diferencias entre esta clase de doble vida internacional y una doble vida similar, pero desarrollada dentro del mismo país (pongamos por caso, el profesor italiano que vive en Turín y trabaja en Nápoles). Sin embargo, aquí me interesa que esta vida se lleva a cabo hoy al menos en dos lados de las fronteras, los estados, las lenguas, las culturas; y también dos lados de las clases. Así pues, ¿cuál es la significación de estas vidas simultáneas en un mínimo de dos culturas distintas?

En primer lugar, esto debilita la condición de las culturas hegemónicas o dominantes; en especial desde el momento en que estas, tras la desaparición del analfabetismo, pierden el monopolio sobre la lengua escrita pública. La antigua migración de masas significaba, en la práctica, que una primera generación experimentaba una asimilación mínima y —ya en la segunda generación— ambas culturas coexistían a nivel práctico con la esperanza de alcanzar una asimilación completa con la cultura

hegemónica en el país de destino. Dejando esto a un lado, ambas culturas apenas influían la una en la otra. El ejemplo clásico es el de Hollywood, cuya creación, como es bien sabido, se debe casi por entero a inmigrantes judíos de la Europa central y oriental, que por casualidad desarrollaron en Nueva York una alta cultura propia y dinámica; las primeras producciones estadounidenses de Ibsen se realizaron en yídico. Sin embargo, en las películas de la edad dorada de Hollywood no se aprecia ninguna influencia destacable de los judíos, como tampoco de las migraciones de masas (quizá con la excepción de la irlandesa). Ofrecen una imagen de Estados Unidos que es inglesa al 100 por 100. De hecho, anglicaron por sistema, en todo lo posible, hasta los mismos nombres de los actores (salvo en los casos de especialidades exóticas). Por el contrario, los millones de italianos que residen en Estados Unidos o han regresado a Italia han ejercido muy poca influencia, o ninguna, sobre la cultura italiana. Además, la cultura de los inmigrantes vivió doblemente aislada, ya que, por la separación permanente con respecto a sus antiguos hogares, carecían de contactos vivos con su viejo mundo. Los llamados «nacionalismos a distancia» de las diásporas nacionales modernas siguen viviendo, en su mayoría, en un pasado que ya no existe. La lucha de la República Irlandesa por alcanzar la independencia del Reino Unido se acabó hace ochenta años, pero los irlandeses de Estados Unidos estuvieron en ello hasta el último momento y respaldaron con gran entusiasmo al IRA. La situación se ve aún más clara con los emigrantes croatas, ucranianos, letones, etc., a quienes durante mucho tiempo no se les permitió contacto alguno con sus tierras natales.

Hoy día, sin embargo, los inmigrantes viven en tres mundos: el suyo propio, el del país al que han emigrado y el mundo global, que se ha convertido en propiedad común de la humanidad gracias a la tecnología y la moderna sociedad de consumo capitalista y de los medios de comunicación. Pero los nativos de los países receptores, incluidas las segundas y terceras generaciones de inmigrantes, también viven en un mundo de variedad infinita: en países donde los

hablantes de las otras noventa lenguas que se pueden oír ahora en las escuelas primarias de Londres forman parte de su vida cotidiana, sobre todo en las grandes ciudades.

Esta asimetría está en la raíz de una cuestión muy politizada en la actualidad (sobre todo en el mundo anglófono): la de lo que se ha dado en llamar «multiculturalidad», es decir, el reconocimiento *público* de *todos* los grupos culturales que se dan a conocer a sí mismos como tales. Porque a cada grupo le preocupan solo sus propios intereses. Mientras el Estado no ponga obstáculos al islam, la situación de los judíos, hindúes, católicos o budistas de Gran Bretaña resulta irrelevante para los musulmanes británicos. Pero no sucede lo mismo con los profesores de las escuelas inglesas que acogen a niños de Nigeria, el Caribe, la India, el Chipre griego y turco, Bangladesh, Kosovo y Vietnam; tampoco con los planificadores de la programación de la BBC. Ahora bien, aquí preferiría no adentrarme más en la espesura de las identidades culturales. No es ninguna novedad que todas estas culturas tienen influencias de la cultura inglesa. Lo que sí es nuevo es que las diversas culturas que, gracias a la migración de masas, existen en todos los países también suponen una influencia y un estímulo para la cultura del país receptor, y que los elementos de la cultura global permean en todos los demás.

Este fenómeno se observa con especial facilidad en la música pop y de baile, ya que en este ámbito, al contrario que en la música clásica, nada dificulta la asimilación de elementos poco ortodoxos o desconocidos. Estoy pensando aquí en la contribución de los inmigrantes latinoamericanos —caribeños, ante todo— en Estados Unidos. Pero no es menos interesante la nueva recepción de las viejas culturas inmigrantes en los éxitos de taquilla del cine estadounidense, que no se dirige al nicho de mercado de los inmigrantes, sino al público de Hollywood en general. Pongamos solo un ejemplo: las películas que pintan una Mafia cargada de *glamour* empezaron su andadura a partir de la década de 1970; antes habrían sido impensables. (Por cierto que los ítalo-

estadounidenses las habrían rechazado llenos de indignación, al sentirse difamados). En el cine británico, la inmigración venida del sur de Asia representa un papel parecido; aunque debemos reconocer, al menos hasta ahora, que a este respecto hablamos básicamente de un cine dirigido a los intelectuales.

¿Podemos encontrar una combinación parecida en la alta cultura tradicional? Sin duda, en la literatura sí, sobre todo en la novela. Por lo general, los inmigrantes más antiguos son los primeros en tener voz propia: un importante componente de la literatura norteamericana actual es el género de la novela conscientemente judío-americana (Saul Bellow, Philip Roth). Pero la vida estadounidense de los últimos inmigrantes, llegados desde Asia —los judíos del siglo XXI—, ya está haciendo su aparición en la literatura de Estados Unidos.

Sin embargo, el mejor ejemplo actual de esta coexistencia y fusión de los mundos se da en la cocina, que se está internacionalizando en todos los países. Según Buruma, en los restaurantes de la remota Lhasa podemos encargar hasta una *pizza*. Las cocinas indígenas persisten —en ocasiones, por motivos de obligación religiosa—, pero tanto la inmigración como los viajes vacacionales por todo el mundo convierten su diversidad en una experiencia cotidiana. De hecho, sientan las bases para una lucha darwinista por la supervivencia gastronómica, en la que parece que hasta la fecha tenemos dos vencedores: la cocina italiana y una forma globalizada de la cocina china. En términos culturales, la procesión triunfal del *espresso* y la *pizza* (ayudados por los *scampi*) solo puede compararse con la hegemonía de la ópera barroca italiana. Además, la tecnología moderna distribuye mangos y papayas por todos los supermercados; esta producción globalizada crea supermercados en los que podemos encontrar esta clase de productos a diario; y gracias a la hegemonía económica de Estados Unidos, en todo el mundo se consume Coca-Cola, hamburguesas y *fried chicken*.

Ahora bien, nuestra época se caracteriza especialmente por la influencia singular que ciertos grupos de inmigrantes tienen en los países receptores; y es de suponer que seguirá siendo así a lo largo del próximo siglo. Algunos de los aquí presentes estarán pensando en los turcos de Alemania y los norteafricanos de Francia. Siendo inglés, yo pienso en el sur de Asia. Desde el punto de vista culinario, desde la caída del Imperio Británico, la India ha conquistado Inglaterra por medio de la inmigración surasiática. La cantidad de restaurantes indios (curiosamente, monopolizados en buena parte por emigrantes originarios de una provincia concreta de Bangladesh) ha aumentado de unos pocos centenares a entre sesenta y ochenta mil; es decir, los propios ingleses han vivido una conversión. De hecho, han llegado a inventarse nuevos menús más ajustados al gusto inglés, que en el sur de Asia se desconocen. No existe prácticamente ningún británico, por xenófobo que sea, a quien palabras como *samosa, vindaloo* o el pollo *tikka masala* le resulten menos familiares que el *fish and chips*; de hecho, quizá incluso conozca más aquellas, desde que el pescado se ha convertido en un plato de lujo. Algo parecido pasa en Estados Unidos con la llamada «cocina mexicana», que hace ya algún tiempo que sufrió, en algunos estados del suroeste, la mutación que ha dado lugar al infame «Tex-Mex».

Por tanto, en la cocina tampoco vivimos en un único mundo, sino en varios a la vez. Porque la maldición de la Torre de Babel ha hecho que, hasta la fecha, sea imposible vivir en un mundo con una sola cultura. Por otra parte, el progreso de la riqueza y la educación académica generalizada quizá hagan tambalear el monopolio global que hoy tiene la lengua inglesa. Hoy, probablemente, el 90 por 100 de todo lo escrito en internet está en inglés, y no solo por la fortísima representación de los estadounidenses y los británicos entre los usuarios de la red. Pero cuando utilicen la red los 1100 millones de hablantes de chino, los 500 millones de hablantes de hindi y los 350 millones de hablantes de español que viven fuera de Estados Unidos —aunque solo lo haga la mitad—, entonces desaparecerá el

monopolio virtual no solo de la lengua inglesa, sino también del alfabeto de la Europa occidental.

Y aun así, las culturas seguirán siendo más que supermercados en los que abastecernos según nuestros gustos personales. En primer lugar, la cultura global sincrética de la moderna sociedad de consumo y la industria del ocio, probablemente, ya forma parte de nuestras vidas. Pero, por otro lado, en la era postindustrial de la información, la educación —esto es, la educación secundaria, universitaria y posterior— es más decisiva que nunca y conforma un elemento unificador, tanto a nivel nacional como mundial, no solo en el campo de la tecnología sino también en el de la formación de clases. En el mercado sin fronteras de internet, las subculturas grupalmente específicas, aún las más pequeñas, pueden crear un medio y una escena cultural que no interese a otras personas —digamos, un grupo de neonazis transexuales, o de admiradores islámicos de Caspar David Friedrich—; pero un sistema educativo que decide quién conseguirá la riqueza y el poder civil en la sociedad no puede verse determinado por bromas posmodernas. Lo que se necesita es un programa educativo útil que se dirija a la comunidad de los jóvenes educandos, no solo dentro de un país o un círculo cultural, sino también en todo el mundo. Esto garantiza —al menos, en el seno de un área particular de culturas intelectuales— cierta universalidad tanto de la información como de los valores culturales; una especie de lista básica de cosas que una «persona culta» debería saber. Por lo tanto, es bastante improbable que los nombres de Beethoven, Picasso y la *Mona Lisa* desaparezcan de la lista de conocimientos generales en el siglo XXI. Al mismo tiempo, por supuesto, esta lista básica de «conocimientos generales» ya no sería regional, como sucedía hace cincuenta años. Viajar a Machu Picchu, Angkor Wat, Isfahán y las ciudades-templo del sur de la India formará parte de la educación tanto como las visitas a Venecia y Florencia. Aunque nos queda la pregunta de si las viejas artes —literatura, pintura y música— contarán o no con una profusión de nuevos clásicos mundiales, ahora no puedo extenderme al respecto.

Pero este nuevo mundo, complicado y multidimensional, siempre en movimiento y en combinación constante, ¿traerá la esperanza de una mayor fraternidad entre los seres humanos? En esta época de xenofobia, parecemos estar muy lejos de esa confraternización. No lo sé. Pero pienso que tal vez encontremos la respuesta en los estadios de fútbol del mundo. Porque el más universal de todos los deportes es, al mismo tiempo, el más nacional. Hoy día, para casi toda la humanidad, esos once jóvenes sobre un campo son los que representan a «la nación», el Estado, «nuestro pueblo», en lugar de los políticos, las constituciones y los despliegues militares. A primera vista, estos equipos nacionales están formados por ciudadanos del país. Pero todos sabemos que estos millonarios del deporte solo aparecen en un contexto nacional unos pocos días al año. En su principal ocupación son mercenarios transnacionales, con un sueldo altísimo, contratados casi todos fuera de sus países de origen. Los equipos a los que un público nacional aclama día tras día son en realidad un variopinto conjunto de Dios sabe cuántas naciones y razas; dicho de otro modo, de los jugadores más reconocidos y selectos de todo el mundo. En los clubes nacionales de más éxito, a veces apenas tienen a más de dos o tres jugadores nativos. Y es lógico, incluso para los aficionados más racistas, porque también ellos quieren un club ganador, aunque haya dejado de ser de pura raza.

Feliz la tierra que, como Francia, se ha abierto a la inmigración y no cuestiona la identidad étnica de sus ciudadanos. Feliz la tierra que se siente orgullosa de poder escoger en su equipo nacional a africanos, afrocaribeños, bereberes, celtas, vascos y a los hijos de inmigrantes ibéricos y de la Europa del Este. Felices, no solo porque esto les ha permitido ganar la Copa Mundial, sino porque hoy los franceses —no los intelectuales y los principales oponentes del racismo, sino la masa, la que a fin de cuentas inventó la palabra «chovinismo» y sigue encarnándola— han declarado que Zinedine Zidane, su mejor jugador, un hijo de inmigrantes musulmanes de Algeria, es simplemente «el mejor de los franceses». Ciertamente,

esto no está muy lejos del viejo ideal de la hermandad entre todas las naciones, pero sí lo está —y mucho— del punto de vista de los matones neonazis de Alemania y del gobernador de Carintia. Y si a las personas no se las juzga por su color de piel, por su lengua, su religión y otras cosas por el estilo, sino por su talento y sus logros, entonces hay razón para la esperanza. Y en verdad hay razón para la esperanza, porque el curso de los acontecimientos históricos nos lleva en la dirección de Zidane y no en la de Jörg Haider[3].

Capítulo 4

¿Por qué celebrar festivales en el siglo XXI?

La pregunta «¿Por qué celebrar festivales en el siglo XXI?» no debe confundirse con esta otra pregunta: «¿Tienen futuro los festivales en el siglo XXI?». Porque, a todas luces, sí lo tienen. Los festivales se están multiplicando como conejos. Desde la década de 1970, hay cada vez más y nada indica que este crecimiento haya llegado a su fin. Solo en Norteamérica hay, al parecer, 2500 al año. En 33 países se celebran al menos 250 festivales de *jazz*. Y cada año son más. En Gran Bretaña, el país del que mejor informado estoy, este año (2006) hay 221 festivales de música, mientras que hace tres años había solo 120. Y esto no es exclusivo de los festivales musicales, sino que sucede igualmente con otros acontecimientos culturales y artísticos, incluidos algunos géneros que ya existían en la década de 1930, como los festivales de cine y los literarios o del libro, que han ido creciendo en los últimos años y que, casualmente, también suelen tener una vertiente musical. Hoy los festivales están tan globalizados como las competiciones de fútbol.

En sí mismo, esto no representa ninguna sorpresa. Los festivales se han convertido en un firme componente del complejo de la industria del ocio —cada vez más importante, desde un punto de vista económico— y especialmente del turismo cultural, que se

expande con rapidez, al menos en las sociedades prósperas del mundo «desarrollado». Ahora no hay nada más fácil que hacer viajes largos. Circula mucho dinero, en comparación con los primeros cincuenta años del Festival de Salzburgo, y existe también un público cultural inflado por la enorme expansión de la educación superior. Este año, una agencia de viajes británica, especializada en turismo cultural, ofrecía a sus clientes cerca de 150 viajes de esta clase, a 36 países, entre los cuales había 27 destinados específicamente a festivales de música.

Sin embargo, el significado de estas estadísticas no es obvio, en modo alguno. No lo es, porque la creación artística no depende del ánimo de lucro. En términos económicos, los festivales —por más que estén inmersos en un sistema económico mayor— no son empresas puramente racionales; lo mismo sucede con la ópera, por ejemplo. No pueden mantenerse solo por la venta de entradas, por caras que sean, como tampoco pueden hacerlo los Juegos Olímpicos ni la Copa Mundial de fútbol. Igual que la ópera, los festivales —y los caros, aún más— apenas se podrían celebrar sin subvenciones públicas o privadas y patrocinios comerciales. Por cierto que también se diferencian en sus principios de los grandes festivales deportivos de hoy, no solo porque estos carezcan de una vertiente cultural consciente —no se va «al combate de carros y los cantos», como en el poema de Schiller «Las grullas de Íbico»—, sino también porque aquellos no son competiciones en las que haya ganadores y perdedores.

El análisis económico, por lo tanto, no nos lleva muy lejos. Creo que deberíamos enfocar la cuestión desde otra perspectiva: geográfica, por ejemplo. Empecemos con los emplazamientos cada vez más evidentemente locales de estos festivales culturales que se repiten con regularidad, casi todos —hasta la fecha— situados fuera de los centros reales de la producción cultural en el capitalismo tardío, es decir, las ciudades y las capitales nacionales. En la lista de los festivales modernos más famosos no aparecen Londres, Nueva York, Washington, Los Ángeles, París, Roma o Moscú. Un

dinámico empresario conocido mío, fundador de un festival literario de éxito en Hay-on-Wye —un páramo provinciano de Gran Bretaña—, tiene hoy una colección de festivales de este tipo, desde Mantua (en Italia) a Segovia (en España), de Parati (en Brasil) a Cartagena (en Colombia). Sin embargo, cuando intentó exportar la misma fórmula a Londres, fracasó. Los festivales prosperan sobre todo en las ciudades medianas y pequeñas, incluso en el campo, como algunos de los festivales de música pop de más éxito o el festival operístico de Glimmerglass (en Cooperstown, Nueva York). Porque las iniciativas culturales, y más aún los festivales, requieren cierto espíritu de comunidad, lo que no solo implica percibir intereses y sensaciones compartidos, sino también —como en los festivales pop— la expresión de uno mismo de forma colectiva y pública, algo que, en las dimensiones sobrehumanas de las megalópolis, solo puede darse en circunstancias muy especiales.

Porque disfrutar del arte no es una experiencia puramente privada, sino social; a veces incluso política, sobre todo en el caso de representaciones públicas preparadas en escenarios erigidos a propósito, como los teatros. Por esta razón, la cultura fue el verdadero escenario del proceso educativo de las nuevas élites culturales y cívicas en las tierras de la monarquía aristocrática. Fue una «esfera pública» en el sentido literal de estas palabras, y no solo en el de Habermas, si bien aún no contaba con el reconocimiento constitucional, como en los países burgueses; aun así, seguía siendo efectiva por el simple hecho de que, por así decir, minaba desde dentro la autoridad de los gobernantes y de los derechos por nacimiento, sin enfrentarse antes a ellos en un plano político. No fue casualidad que en los teatros y las óperas del siglo XIX las representaciones dieran lugar a manifestaciones políticas o incluso —como sucedió en Bélgica en 1830— a revoluciones; o que en el terreno de la música se desarrollasen escuelas de carácter conscientemente nacional: patrióticas, desde el punto de vista político.

La genealogía de los festivales de hoy se inaugura con el descubrimiento del escenario como expresión social y político-cultural de una nueva élite segura de sí misma y burguesa, o quizá reclutada en virtud de su educación y sus capacidades, en lugar de por su nacimiento. Italia es, probablemente, el ejemplo clásico de esta evolución. En ninguna parte se ve más claro que en el país donde, como dijo Verdi, «el teatro es la verdadera sede de la música italiana», y donde se erigieron al menos 613 teatros en los cincuenta años siguientes a 1815; esto es, entre doce y trece al año. En esta fiebre de la construcción, los empresarios privados apenas representaron ningún papel. Aunque esta avalancha de teatros se vio controlada al mismo tiempo que, por varias razones, apoyada por las autoridades —por ejemplo, la monarquía de los Habsburgo en Lombardía y el Véneto— y adoptó la tradición cortesana incluso en la arquitectura misma de los teatros, seguía siendo potencialmente subversiva. Y no solo porque las cortes principescas italianas respaldaran la cultura en menor medida que las cortes alemanas (mucho más numerosas, por cierto). En Italia, la iniciativa provino sobre todo de círculos y grupos de ciudadanos y patricios de ciudades que competían, en la construcción de teatros, con otras ciudades de la región. En la nueva imagen urbana, el edificio, deliberadamente erigido para el esplendor, como templo mundano de la inteligencia, solía chocar con el templo divino de la Iglesia. Y la cultura que propagó fue completamente nacional. Antes de la revolución de 1848, ya se habían organizado en la península casi ochocientas producciones operísticas, prácticamente todas del flamante repertorio italiano de los compositores jóvenes. Sumaban el doble que las representadas en los veinticinco años anteriores. Los ciudadanos de Viterbo y Senigallia, de Ancona y de Parma, aprendieron a ser italianos a través de los escenarios; y esto, en Italia, quiere decir la ópera.

¿Qué tiene que ver esta digresión histórica —que yo debo a la historiadora Carlotta Sorba— con el futuro de los festivales? También los festivales modernos se han creado a menudo a partir

de iniciativas similares —aunque la motivación actual probablemente sea más económica, tampoco está ausente por completo el patriotismo local—: el Festival de Ópera Rossini, en Pesaro, por ejemplo, o el Festival de Aldeburgh, aún bajo la bandera de Benjamin Britten. Pero muchos festivales, en especial los de renombre internacional como el de Salzburgo, dependen solo en una medida menor del público local y estable; necesitan sobre todo a visitantes nuevos, en el mejor de los casos y, como las antiguas zonas de veraneo, a los que vuelven cada año. Aquí interpretan cierto papel el atractivo del lugar y el paisaje, que Salzburgo ha explotado con brillantez desde el principio, con los escenarios y las *Mozartkugeln*[*]. Pero hoy día, y en particular desde el auge de las culturas juveniles, muchos festivales son celebraciones localizadas y organizadas por los amantes de un estilo musical determinado, como el *heavy metal*; de un instrumento, como la guitarra, o de la tecnología, como sucede con los festivales de música electrónica. Son la expresión de unas comunidades de intereses y predilecciones, fuertes al tiempo que universales, cuyos miembros disfrutan de verse cara a cara de vez en cuando.

Se trata de un fenómeno especialmente importante en las artes ancladas en la cultura juvenil, como el *rock*. En estos casos, la experiencia consiste en gran medida en que los participantes compartan la expresión propia colectiva, y el aspecto interactivo del festival —dicho de otro modo, el toma y daca que se establece entre los artistas y el público de masas— resulta clave. En los festivales de la antigua o la nueva cultura de élite, este rasgo tiene menos importancia. Hay música de cámara en los repertorios clásicos y de *jazz*, pero no en el punk o el *heavy metal*.

Otra cuestión más vincula esta nueva clase de festivales con la explosión operística italiana del siglo XIX: hasta entonces, carecen de clásicos. Como pasa hoy con el cine y la escena comercial, en los teatros y las salas de conciertos se esperaba alguna novedad, estuviera o no representada por artistas admirados y de renombre. Es cierto, desde luego, que a lo largo del tiempo toda arte viva crea

sus obras clásicas o a sus artistas clásicos, que entran en el repertorio habitual, como las tres o cuatro óperas de Donizetti que aún se representan (entre las cerca de setenta y cinco que compuso) o las películas clásicas editadas en DVD. Lo mismo sucede con el *rock*. La situación, sin embargo, se torna complicada en el momento en que un estilo o un género se agota o pierde el contacto con el público más amplio, y solamente queda o bien un repertorio cerrado de clásicos, o una vanguardia ajena a las masas. Desde la primera guerra mundial, esta ha sido la situación de la música clásica occidental, y desde la década de 1960, la del *jazz*. El intento de resucitar ambos géneros mediante un revolucionario alejamiento de la tradición ha fracasado. El público se dejó provocar, pero no convertir. Este año, el programa del Festival de Música de Verbier (en Suiza), si dejamos a un lado los conciertos de *jazz*, incluye obras de cincuenta y seis compositores difuntos y a lo sumo media docena de músicos vivos (y aún de estos últimos, no hay piezas largas completas); y en conjunto, si descontamos a los rusos, apenas hay obras de la segunda mitad del siglo pasado. Asistir a un festival de música renombrado no conlleva ninguna expectativa aventurera.

Por otra parte, este año las cerca de 100 000 personas que asistieron a los cuatro días del Festival de Roskilde —básicamente, de *rock* y *pop*— pudieron escuchar a 170 bandas de todo el mundo, famosas o desconocidas, pero casi todas nuevas, inesperadas y originales. Estos sí son viajes de descubrimiento. Quien tenga la curiosidad puede acabar descubriendo incluso «si Frank Zappa, Vivaldi y John Coltrane tienen algo en común»; cito a una banda que se hace llamar Anarchist Evening Entertainment. Así que, mientras las formas clásicas de la música se estancan, las no clásicas emprenden sendas nuevas.

Así, en la era de la globalización, la Fundación WOMAD (siglas que significan «Mundo de Música, Artes y Baile»), en origen una iniciativa de dos jóvenes ingleses, se dedica de forma sistemática a las llamadas «músicas del mundo», es decir, al vínculo entre las

diversas tradiciones musicales del globo. Este año, hay festivales de música WOMAD en Inglaterra, Australia, Nueva Zelanda, Sicilia, la España continental, las islas Canarias, Corea del Sur y Sri Lanka; y —por citar solo el programa del antiguo anfiteatro de Taormina— actúan artistas de Burundi, Jamaica, Sudáfrica, Corea, Sicilia, China, las islas de Cabo Verde, Gran Bretaña e Irlanda. Como ocurre a menudo, detrás de estos viajes de descubrimiento vive un impulso cultural o subversivo, incluso político. Podemos ver pruebas convincentes de ello en el auge, a partir de la década de 1960, de la música brasileña, que por supuesto ahora ha cobrado fama mundial. Pero esto queda fuera de nuestro tema de hoy.

Con este tipo de iniciativas, la pregunta de «por qué» se responde sola. Vivimos en una época de expansión y alteración cultural. Los nuevos festivales no se caracterizan tanto por la innovación y la ruptura con el pasado, como, sobre todo, por el descubrimiento de formas de comunicación artística en desarrollo, así como por la experiencia estética, con frecuencia gracias a la aparición de nuevos grupos de público, organizados por su cuenta. No estamos en situación de predecir si estos se convertirán en un componente regular de los valores culturales generalizados para el público culto. Lo importante es que la alta cultura reconocida, la cultura «oficial», por así decir —que, dicho sea de paso, está formada casi en exclusiva por modelos europeos—, no debería aislarse institucionalmente de las tendencias evolutivas en las artes y las naciones no reconocidas hasta la fecha. En el siglo XXI, los festivales —nuevos o antiguos— que siguen abiertos a nuevos caminos pueden representar un papel en la vida cultural de nuestro mundo en vías de globalización, y en estado de agitación constante, más importante que el que tuvieron durante el siglo pasado. De hecho, cuando nos paramos a pensar que los festivales solo han empezado a proliferar, prácticamente, a partir de la segunda guerra mundial, el siglo XXI puede considerarse como el verdadero apogeo de esta forma de experiencia cultural. Sin duda, los festivales representarán un papel más modesto en este campo que internet,

pero la red sigue siendo aún muy joven —doce años, como mucho— y aún no se puede prever qué influencia tendrá en el desarrollo de las artes en el siglo XXI.

Pero la experiencia artística, como todas las formas de comunicación humana, es más que «virtual». Por lo tanto, seguirá habiendo un sitio, sin duda, para actividades reales en lugares reales donde alguien pueda, de algún modo, seguir soñando con la fusión de la comunidad, el arte y el *genius loci*, del público y los artistas. Y donde, por un momento, el sueño se hará realidad.

Pero ¿qué podemos decir de los festivales de música clásica y teatro tradicionales? ¿Los necesitamos aún? Es decir, ¿son necesarios para la supervivencia de la música clásica occidental de los siglos XVII al XX? Debemos preservar este maravilloso legado. Sería una tragedia perderlo de verdad, o que se limitara al refugio de unas pocas facultades universitarias, como la gran tradición de la poesía épica. Sin duda, estas dos formas de arte viven malos tiempos. Desde luego, el crecimiento no siempre implica prosperidad para las artes en cuestión. La proliferación de los festivales de música clásica es, entre otras cosas, una manifestación de la crisis de esta música que, con un repertorio fosilizado y un público envejecido, ya no se mantiene a flote con el mero progreso tecnológico de su industria. El *jazz* vive una situación parecida: sus músicos llevan mucho tiempo dependiendo del ciclo de los festivales. ¿Cómo se defiende este sector de la caída de los ingresos? El público regular de las grandes ciudades o las giras de conciertos normales ya no es suficiente. Solo a una ínfima parte de las nuevas generaciones, incluso de la gente joven culta, le despiertan entusiasmo las sinfonías. Hay que dar con una fórmula que reúna a las minorías dispersas por el mundo para formar masas solventes, a nivel financiero. En la era de la globalización, los festivales representan esa fórmula. En cuanto a la música clásica se refiere, esta es probablemente la respuesta más convincente a la pregunta: «¿Por qué celebrar festivales en el siglo XXI?».

Pero también podríamos preguntarnos: ¿cuánto aportan a la operación de rescate? Hasta la fecha, no está nada claro. En comparación con el potencial de internet, probablemente la suya sea una contribución modesta. Y aun así, deberíamos ser honrados: ¿se vendría abajo la cultura global si en los próximos cinco años, pongamos por caso, se programasen en los escenarios del mundo la mitad de funciones que en años anteriores de *La Traviata, Aída, Tosca, La Bohème* o incluso *Fígaro* y *La flauta mágica*?

Por supuesto, los festivales más famosos seguirán floreciendo en cuanto escenas de prestigio y destinos del turismo de lujo; porque, afortunadamente, la tradición de la cultura clásica de Occidente se sigue valorando en otras partes del mundo como signo de modernización y, al igual que los diamantes en las mujeres, como símbolo de estatus aun en la vida empresarial de hoy, sobre todo cuando es exclusiva. Las grandes corporaciones empresariales se están convirtiendo en mecenas de las artes, como los príncipes de antaño, muchos de los cuales, por cierto, habían empezado siendo banqueros; tal fue el caso de los Médici, por ejemplo.

De hecho, es probable que el fin del comunismo haya fortalecido estas artes, porque los estados socialistas —el último hábitat próspero de la música clásica— han liberado una marea de talentos destacados, que a Occidente le salen baratos, si contamos su cotización en dólares, la moneda internacional. Esperemos poder suponer también que entre los nuevos ricos rusos con ansias de establecerse en Occidente habrá multimillonarios deseosos de financiar el triunfal avance hacia Occidente de la cultura y los artistas de su país. No todos los multimillonarios moscovitas se especializan en la compra de futbolistas. Y ¿quién sabe?, quizá los millonarios indios y los chinos ya caminan por la senda que tanto han trillado los japoneses.

En consecuencia, no deberíamos preocuparnos demasiado por el futuro material de Salzburgo y otros festivales similares. Pero ¿qué será de su futuro como yacimientos culturales activos si no logramos injertar savia nueva en el marchito tallo de la tradición

musical de Occidente? ¿Cabe la posibilidad de que el Festival de Salzburgo termine convirtiéndose en una especie de Spanische Hofreitschule[*], cuyos ejercicios, en la actualidad, apenas los entiende nadie y solo interesan a unas pocas personas, pero aún se exhiben públicamente como exotismos de la historia? Probablemente no, al menos en el futuro inmediato. Pero ¿durante cuánto tiempo podremos abrigar aún la esperanza de preservar las pocas óperas que, repetidas hasta el infinito, aún garantizan la taquilla, por la vía de recurrir a las excentricidades cada vez más desesperadas de directores y escenógrafos?

Les ruego, por favor, que disculpen estas palabras de escepticismo, pronunciadas como preludio a este festival. Y, por favor, olviden en el vestíbulo del festival, al menos durante unos días, la inquietud por el futuro, como yo mismo pienso hacer. Durante los próximos días, el maravilloso presente del Festival de Salzburgo 2006 será suficiente para todos nosotros.

Capítulo 5

POLÍTICA Y CULTURA EN EL NUEVO SIGLO

Permítanme que comience relatándoles un incidente que ilustra las constantes —pero a menudo oscuras— relaciones entre la política y la cultura de hoy en día. En cierto momento de abril de 2002, el jefe de una empresa francesa, grande y ambiciosa, que empezó como suministradora de agua potable para convertirse en un gigante internacional de la industria del cine, la música y los medios de comunicación bajo un nombre deliberadamente vacío como el de Vivendi, despidió al presidente de su canal de televisión de pago francés, Canal +. Como en Francia, las elecciones presidenciales estaban al caer, todos los candidatos se sumaron a la execración. Lo mismo hizo una larga y eminente selección de actores, productores y directores galos. Porque M. Messier, como empresario lógico, se guiaba por el balance final y Canal + estaba perdiendo dinero. Por desgracia para él, Canal + disfrutaba de la franquicia en Francia a condición de que un porcentaje de sus ingresos se invirtiera para subvencionar el cine francés. Sin esta ayuda, en Francia habría una producción cinematográfica muy escasa. Y, desde el punto de vista de una cultura específicamente francesa —o, al menos, de la producción cultural en lengua francesa — la cuestión reviste cierta importancia. Dicho de otro modo, a menos que la única cultura que se va a producir sea la que resulta

viable atendiendo a los criterios del mercado —y este es, hoy en día, un mercado muy globalizado—, tienen que existir otras formas de asegurar la producción de lo que, de otro modo, no puede competir en este mercado. Y la maquinaria de redistribución más obvia es, sin duda, la política; aunque no es la única.

A principios del siglo XXI, nos encontramos aquí con dos agentes en el juego de la «cultura» y la política: la política y el mercado. Ellos deciden cómo se financiarán los servicios y productos culturales; ante todo, o por la vía del mercado o por las subvenciones. La política interpreta un papel evidente a la hora de conceder o rechazar las subvenciones. Pero hay un tercer jugador que decide qué se puede, se debería o no se debería producir. Lo llamaremos «el mecanismo moral», tanto en el sentido negativo de un mecanismo que define y pone freno a lo no permisible, como en el positivo de factor que impone lo deseable. Se trata, en lo esencial, de una cuestión política (esto es, de poder político). Porque, en principio, el mercado solo decide qué renta dinero o no lo renta, pero no lo que uno debería o no vender. Yo no diré casi nada sobre la corrección política o moral, aunque su fuerza no se limita a los estados autoritarios, las iglesias u otras instituciones que imponen una ortodoxia rígida y exclusiva. Por fortuna, hoy día esos y estas abundan menos que durante buena parte del siglo pasado. Probablemente hayamos dejado atrás los extremos de la ortodoxia, pese a que uno de los ejemplos más desquiciados no acaba de desaparecer hasta ahora mismo; me refiero a los talibanes afganos, que prohibieron y, donde estuvo en su mano, destruyeron tanto música como imágenes seculares. No obstante, manifestar opiniones «políticamente incorrectas» acerca de una serie de cuestiones políticas o asuntos famosos no está libre de riesgo; son varios los temas que aún quedan totalmente fuera del debate público en varios países muy democráticos.

Son tres, por tanto, los que participan en nuestro juego: el mercado, el poder político y el imperativo moral. «Pongamos cada

cosa en su contexto», como dicen siempre los políticos cuando afirman que sus palabras han sido tergiversadas.

El mejor modo de hacerlo es comparar la relación de la política y la cultura —por «cultura» entiéndase, para el propósito de la presente conferencia, las artes y las humanidades— con la relación de la política y las ciencias naturales. Existen dos diferencias. En primer lugar, en el caso de las investigaciones científicas fundamentales, el mercado no ha sido nunca una alternativa viable a la financiación sin ánimo de lucro; ni siquiera hoy lo es. No solo porque algunos de los principales campos de la investigación científica en el siglo XX eran tan caros que ningún fondo privado habría podido considerarlos como potenciales productores de beneficio —la física nuclear, por ejemplo—, sino porque la dínamo esencial del progreso ha sido la investigación *pura*, no la aplicada. Y los resultados de la investigación pura, y menos aún sus resultados financieros, no pueden especificarse por anticipado. Esto no significa que la investigación pura, emprendida por motivos ajenos a la búsqueda de beneficios, no pueda acabar rentando una buena ganancia; pero esta es una cuestión muy distinta.

En segundo lugar, las ciencias naturales deben trabajar sin censura o corrección política, o les resulta imposible avanzar. Ningún gobierno que financie una investigación nuclear puede permitirse el lujo de preocuparse por lo que el Corán, el Mahabharata o el marxismo-leninismo tengan que decir sobre la naturaleza de la materia, o por el hecho de que el 30 por 100 de los votantes estadounidenses pueda creer que el mundo se creó en siete días. ¿Y por qué no se pueden permitir ese lujo? Pues porque desde principios del siglo XX, la investigación fundamental en las ciencias naturales ha resultado crucial para quienes ostentaban el poder político; con las artes y las humanidades no ha ocurrido nada similar. Básicamente, necesitaban las ciencias para la guerra. Por resumirlo de un modo brutal: Hitler aprendió, por las malas, que había perdido poco al expulsar a los músicos y los actores judíos.

Sin embargo, resultó fatal para él haber expulsado a los matemáticos y físicos judíos.

Añadiré tan solo una observación más. El hecho de ser indispensables no otorga a los científicos naturales ningún poder especial en materia política. Aunque el poder no puede negarse a pagarles, e incluso la Unión Soviética tuvo que concederles más libertad de actuación que a cualquier otro, los científicos atómicos, tanto en Estados Unidos como en la URSS, descubrieron que los gobiernos prestaban tan poca atención a sus deseos como ellos a los deseos de los pintores o los directores de orquesta.

Así pues, hoy en día, ¿qué posición ocupan realmente la cultura y las artes en relación tanto con la política como con el mercado? En la actualidad, la principal cuestión en juego entre ellos, al menos en los países democráticos, es la financiación: es decir, la financiación de actividades que ni son tan baratas como para no necesitar los fondos, ni tan vendibles como para poder confiarlas a los cálculos empresariales del mercado. El problema radica en algún punto del espacio intermedio entre dos grupos que no requieren subvenciones: el de los poetas —que solo necesitan algo de papel y no confían en ganarse la vida con la venta o cesión de su obra— y el de los músicos pop ultramillonarios. La cuestión es particularmente obvia donde el coste de producción es elevado y el propósito no es comercial —como sucede con la construcción de nuevos museos y grandes galerías de arte— o hay una demanda del mercado limitada para un producto caro, como en la ópera y el teatro serio. De hecho, el mundo occidental se ha enriquecido tanto durante las últimas décadas que las fuentes de subvenciones, públicas y privadas, se han disparado —pensemos en el dinero de la lotería, sin ir más lejos— al mismo tiempo que las recompensas de los mercados también han crecido sobremanera. La prosperidad generalizada también ha posibilitado que los nichos de mercado culturales florezcan modestamente, apoyándose en los intereses de minorías como, por ejemplo, las que desean recitales de música barroca interpretada con rigor histórico.

Por otra parte, el problema se vuelve más urgente cuando las expectativas superan a la realidad, o bien deben reducirse para que encajen con la realidad. Fijémonos en Berlín, con sus tres grandes teatros de la ópera, tras medio siglo de subvenciones competitivas en la zona occidental y la oriental: el monto anual que el gobierno de Bonn destinaba a cultura en el Berlín Occidental antes de la reunificación de Alemania ascendía a 550 millones de marcos alemanes. Echemos un vistazo al panorama de la música clásica en cualquier otra parte. Durante décadas, se ha mantenido en buena medida gracias a la creciente prosperidad general, pero sobre todo gracias a la tecnología: mediante la adición de nuevos medios, como los sistemas de música para el automóvil o los *walkman*, y por la necesidad periódica de actualizar las colecciones personales por los LP, las cintas y los CD. La crisis actual de la industria de este sector no hace sino recordarnos el escaso público que tiene la música clásica en vivo; en el caso de Nueva York, se calcula que no habrá más de veinte mil personas.

¿Cómo interactúan, entonces, la cultura, el mercado y la política? Hasta la fecha, en lo que a los responsables políticos se refiere, al menos en los estados democráticos, la cultura es simplemente una cuestión de menor importancia en los asuntos nacionales, como queda demostrado a partir del gasto que el gobierno federal de Estados Unidos realizó en artes y humanidades, frente al que dedicó a las ciencias. Sin embargo, a nivel internacional, la cultura puede transformarse en algo más serio, sobre todo cuando se convierte en símbolo de una identidad nacional o estatal: de ahí las campañas, libradas con crudeza en ambos bandos, a favor y en contra del regreso de los Mármoles de Elgin o contra la venta al extranjero de determinados archivos o artefactos distinguidos como tesoro nacional. El caso francés demuestra que los medios para la comunicación de la cultura son, probablemente, los más explosivos a nivel político; en especial el lenguaje, el alfabeto y, cómo no, las instituciones educativas por medio de las cuales los ciudadanos llegan a conocer las artes

establecidas. Estas son las zonas en las que es más probable que las consideraciones políticas se enfrenten a las fuerzas del mercado, cuando aparecen cuestiones relativas al arte.

Pese a todo, aunque la cultura no cuenta mucho en la política nacional, alguna importancia sí tiene. Los políticos pueden ser sensibles a las convicciones de los votantes en cuestión de gusto y moralidad pero, desde el punto de vista nacional, ahora mucho menos de lo que lo habrían sido en el pasado. Y, por supuesto, tradicionalmente las artes y la alta cultura gozan de un gran prestigio. Son indicadores de una elevada condición social, así como internacional, y gozan del aprecio de las élites estatales. En Estados Unidos, que carece de una jerarquía nacional de honores públicos, son tradicionalmente las donaciones culturales, más que las educativas, las que han elevado a los superricos a la cima de la pirámide social. Figurar en la Junta del Metropolitan (ya sea de la Ópera o el Museo) es lo que de veras confiere a un millonario prestigio social en Nueva York. En la mayoría de los demás países desarrollados, las artes siguen reclamando, como han hecho históricamente, ayudas *públicas*. Dada la enorme explosión del turismo cultural, ahora las artes también pueden venderse a los políticos como un activo económico, nacional o regional, lo cual afloja la bolsa del poder. En los últimos años, Barcelona y Bilbao han alcanzado un enorme éxito en estas empresas. La cultura seguirá siendo, por tanto, algo sobre lo que políticos y gobiernos tienen ideas, a lo que conceden honores públicos y en lo que están dispuestos a gastar algo de dinero; de preferencia, no el de los contribuyentes.

Desde el punto de vista del mercado, la única cultura interesante es el producto o servicio que genera dinero. Pero no seamos anacrónicos. En el ámbito cultural, el concepto moderno de «mercado» —en cuanto búsqueda indiscriminada y globalizadora del beneficio máximo— es bastante nuevo. Hasta hace unas pocas décadas, las artes no eran como el resto de productos, ni siquiera para quienes obtenían beneficios de ellas en calidad de inversores o

empresarios. Comerciar con arte, publicar libros, financiar nuevas obras teatrales u organizar las giras internacionales de una gran orquesta no eran trabajos que uno desarrollara porque se demostraba que daban más beneficios que la venta de lencería femenina. Duveen o Kahnweiler, Knopf o Gallimard no se habrían dedicado a la ferretería porque esta hubiera sido más lucrativa que comerciar con arte o publicar libros. Es más, el concepto de una tasa universal de beneficio a la que toda empresa debe ajustarse es un producto reciente del mercado libre globalizado, como el concepto de que la única alternativa a cerrar el negocio es un crecimiento ilimitado.

Puesto que el de escribir libros es el campo en el que menos ignorante soy, me perdonarán si tomo mis ejemplos de la literatura. El último cuarto de siglo ha sido testigo de un colosal proceso de adquisiciones y concentración. Apenas quedan editoriales que no sean propiedad de algún medio o alguna gran empresa. La casa independiente más antigua era John Murray —que había editado a Byron—, pero recientemente también ha sido absorbida. Los editores comerciales, idealmente respaldados por un amplio catálogo, ya no se contentan con obtener unos beneficios modestos —muy por debajo, sin duda, de las exigencias actuales de la contabilidad empresarial— tras una inversión también bastante modesta. Un editor estadounidense solía decirme, a la vuelta de la Feria del Libro de Fráncfort: «Lo que he gastado para un año de publicación de títulos extranjeros no suma más que el coste de un par de coches de lujo». Por otro lado, otro amigo que nunca intentó escribir un superventas y solo con una de sus novelas consiguió que le hicieran una película, pudo vivir modestamente durante años de escribir regularmente una serie de novelas inteligentes para unos pocos miles de lectores asiduos; hasta que un día su editor le rechazó la siguiente novela, argumentando que ahora necesitaba cosas que le prometieran mayor rendimiento. Desde luego, esto no necesariamente ha sido malo para la literatura en su conjunto. El número de títulos que se publican en este país sigue creciendo y no

hay razón para creer que el porcentaje de buenos libros haya descendido. En algunos países, entre ellos Gran Bretaña, la venta de libros sigue aumentando, aunque no es lo más común.

Desafortunada como es la experiencia de mi amigo, en la nueva situación los empresarios del negocio de la cultura han descubierto que habrá más beneficios de lo que nadie, salvo los magnates de Hollywood, imaginaba; más aún cuando la verdadera dínamo del progreso económico se ha desarrollado en un campo crucial para las artes, esto es: la revolución en la forma de *comunicar* la información, la imagen y el sonido. Por otra parte, no solo los empresarios de las artes sino también los productores primarios han aprendido las normas del juego de la maximización. A lo largo de las dos o tres últimas décadas, una pequeña minoría relacionada con algunas de las artes, al igual que en los deportes profesionales, ha caído en la cuenta de que hay mucho dinero que ganar con ellas; muchísimo. De ahí el ascenso del agente frente al editor, la empresa cinematográfica o la discográfica; y, en una medida más modesta, la aparición de centros de gestión de los derechos reprográficos, como la sociedad británica ALCS, que recauda ingresos para los autores literarios del mismo modo en que las sociedades de derechos de reproducción llevan haciendo para los músicos desde hace tiempo.

En las décadas posteriores a 1970, mientras la riqueza del mundo desarrollado alcanzaba la estratosfera, los recursos disponibles para financiar la cultura y las artes crecieron también de forma fulminante; pero la distribución se ha vuelto notablemente más desigual. Casi toda esta nueva riqueza global ha ido a parar al sector privado, aunque es obvio que su crecimiento también ha beneficiado los ingresos públicos. Una buena parte de este enorme incremento de la riqueza privada se ha concentrado en un reducido segmento de los ultrarricos, incluidos varios que han demostrado la voluntad de subvencionar buenas causas a un nivel casi cósmico, como George Soros, Bill Gates y Ted Turner. Es cierto que la munificencia privada es, comparativamente, poco frecuente fuera de Estados Unidos, ya provenga de fundaciones, empresas o

individuos particulares; y es cierto también que las artes solamente gozan de una pequeña parte, excepto cuando se da una inflación del precio espectacular en el mercado de las bellas artes que adquiere la gente muy rica. En cualquier caso, al menos fuera de Estados Unidos, es casi seguro que otros sectores contribuyen más que el de los ricos, aun sin pretenderlo, como testimonia la distribución del dinero de la lotería en el Reino Unido.

De hecho, esto también es cierto en otros ámbitos de las donaciones deliberadas. El sector del voluntariado británico obtiene más de un tercio de sus ingresos del público general y menos del 5 por 100 de las donaciones empresariales; los contratos gubernamentales suponen más del doble que la suma total de donaciones empresariales y de fundaciones de caridad. Me atrevería a decir que las subvenciones públicas a las artes siguen siendo, en la mayoría de países, mucho más cuantiosas que las privadas. En cuanto al sector privado, dejando a un lado a unas pocas personas especialmente interesadas en las artes, el principal medio para distribuir, de forma directa e indirecta, las ganancias privadas en beneficio de las artes es el crecimiento enorme —y constante, salvo en las épocas de depresión económica— de la publicidad. Probablemente, los mayores mecenas privados de hoy (los «patrocinadores» o «espónsores», según se llaman en la jerga) sean los presupuestos publicitarios de las grandes marcas comerciales, nacionales y mundiales, además de, por supuesto, las industrias del ocio, los medios y la comunicación, que pueden considerarse con toda la razón parte integrante del negocio cultural. Pese a todo, existe en el mercado una tremenda cantidad de moneda pequeña que puede gastarse en patrocinar las artes y, al igual que las universidades, el mundo del arte está aprendiendo a recoger un poco.

Por lo tanto, hoy las artes distan mucho de hallarse faltas de recursos. Si acaso, tendríamos que hablar de lo contrario. En el extremo inferior de la escala de distribución, sigue creciendo a un ritmo asombroso el número y la munificencia de los premios

culturales. En el extremo superior, probablemente cabe afirmar que, en los últimos treinta años, se han edificado o restaurado en el mundo occidental más museos, teatros de la ópera y otros emplazamientos culturales que nunca desde la gran explosión de la construcción cultural en el siglo XIX. El problema radica, más bien, en a quién y qué meter dentro de ellos. Se trata de un problema doble, quizá triple. Algunas de las actividades que se desarrollan en esos edificios se van agotando, sin más. Fijémonos en la ópera, como género distinto del *ballet* y los musicales, aún vivos, en ambos casos. Prácticamente ninguna ópera del repertorio habitual tiene menos de ochenta años y prácticamente ninguna fue escrita por compositores nacidos después de 1914. Ya nadie vive de escribir óperas, como se hacía en el siglo XIX y siguen haciendo hoy día los guionistas. En su inmensa mayoría, la producción operística —como la de las obras de Shakespeare— consiste en un intento de arreglar tumbas ilustres adornándolas con distintos ramos de flores. Algunas artes creativas —sobre todo algunas artes visuales, desde que el modernismo se quedó sin fuelle— han pasado casi a mejor vida. En cuanto a lo que se llama «arte conceptual», siglo y medio de manifiestos de pintores demuestra que el terreno intelectual de los conceptos no es un campo en el que necesariamente despunten ni siquiera los grandes artistas creativos. En cualquier caso, los creadores que han pretendido desafiar al público también han limitado la demanda de sus obras. Por decirlo llanamente, no hay suficiente arte de alta cultura, sobre todo obras contemporáneas, que la gente quiera ir a ver y escuchar en grupos grandes.

Pensemos en la Tate Modern. Por razones históricas, simplemente no existe suficiente arte moderno que no sea británico para llenar un verdadero Museo de Arte Moderno como el MoMA de Nueva York; en realidad, por lo tanto, la Tate Modern es un espacio vacío en su mayor parte. Afortunadamente, el sector verdaderamente taquillero del negocio de las galerías de arte es la exhibición de exposiciones temporales, itinerantes, preferiblemente grandes éxitos internacionales; y la Tate Modern empieza a ocupar

un lugar destacado en este tipo de actos. Aun así, es una forma costosa de ofrecer solo otra nueva sede de exposiciones. O pensemos también en la interpretación en directo de la música clásica (occidental), que en todo caso se dirige solo a un reducido grupo de la población: una parte de los que representan el 2 por 100 de las ventas de discos, que es todo lo que la industria discográfica de mercado destina a la música clásica. Como es sabido, este preciso sector es reacio a llenar grandes salas de concierto para escuchar sonidos demasiado distintos a los consabidos clásicos anteriores a 1914; incluso el repertorio de clásicos aceptables es limitado. Las grandes orquestas filarmónicas que más trabajan, así como otras orquestas que no se doblan además en los fosos de la ópera, se mantienen gracias a las sinfonías y los conciertos. Pese a los esfuerzos de Shostakovich, Vaughan Williams y Martinů, las sinfonías dejaron de acaparar el interés principal de los compositores desde la Gran Guerra. Cuesta imaginar qué harían las grandes orquestas sin las reservas de música básicas que atraen al gran público; reservas formadas, diría yo, por un máximo de entre cien y doscientas piezas de los últimos dos siglos y medio.

Por supuesto, los segmentos de mercado, como por ejemplo los de la música contemporánea innovadora, han desarrollado mecanismos alternativos o complementarios para sobrevivir, sobre todo a partir de la segunda guerra mundial y en particular después de la década de 1960: los circuitos de festivales de música especializados. En esto hacen las veces de mercado para una minoría aún más pequeña que la de los amantes de la música clásica: los amantes del *jazz*. Pese a todo, podemos afirmar con seguridad que la enorme infraestructura tradicional erigida para las artes en el siglo XIX y en adelante —posiblemente, con la excepción del teatro comercial— no se podría mantener, en modo alguno, sin las sustanciosas subvenciones públicas, el patrocinio privado o la combinación de ambas fuentes. Pensemos en lo que ha sucedido con las salas de concierto de Londres, o con el gran número de «palacios del cine» (salas enormes, por lo general) que se

construyeron en Gran Bretaña en el período de entreguerras para un arte que dependía por completo de las leyes del mercado. La mayoría de ellos dejaron de existir, sin más, o se convirtieron en otra cosa, como salones de bingo (cuando se incrementó la demanda de este juego). Son decisiones políticas las que han llevado a abandonar las oficinas de Correos, pero conservar las iglesias (conformistas) y los museos; del mismo modo se permitió que desapareciera el Holborn Hippodrome, pero se erigieron teatros municipales en las provincias.

Quiero recalcar que este problema no es de índole general, sino específico de algunas formas de las artes visuales y musicales. En otros lugares me he ocupado de las razones de todo esto —especialmente, en el capítulo 12 del presente libro—, que no afectan a la literatura o la arquitectura, dentro del conjunto de las artes antiguas, ni a las artes de masas fundamentales surgidas durante el siglo pasado, las que partían de la fotografía en movimiento y la reproducción mecánica del sonido. Pese a todo, las subvenciones o disposiciones especiales de ayuda pueden ser esenciales incluso para ellas. Se ve clarísimo en el caso de los arquitectos, ya que el patrocinio sin ánimo de lucro ha sido la principal fuente de financiación de las obras que les han otorgado prestigio y renombre. Pero también en los casos de las industrias cinematográficas enfrentadas con el monopolio de Hollywood, en cualquier país, salvo la India y quizá Japón.

Aún se imprime gran cantidad de buena literatura, sobre todo clásica, y se están publicando nuevos textos de calidad que jamás verían la luz si todo respondiera solo al umbral de beneficios fijado por los responsables de cuentas. En la Europa oriental poscomunista, los trabajos académicos rigurosos han sobrevivido en gran medida gracias al colosal esfuerzo de las fundaciones de Georges Soros. En Occidente, las listas de lecturas obligatorias en los colegios y la universidad determinan la fortuna de los escritores afortunados (y de los catálogos de sus editores). De hecho, al menos en el mundo anglófono, las instituciones de educación

superior, que se han extendido sobremanera, han actuado en muchos casos como subvención indirecta del talento creativo en artes que carecían del suficiente atractivo en el mercado: los pintores que obtienen la mayor parte de sus ingresos como profesores en escuelas de arte; los escritores cuyo sueldo proviene de las clases de literatura o de «escritura creativa»; y artistas más peripatéticos, como músicos, escritores, poetas y otros pilares de la cultura que pasan uno o dos trimestres «de residencia». No es de extrañar que, a partir de la década de 1950, apareciera en Gran Bretaña y Estados Unidos una rama enteramente nueva de la narrativa, la «novela de campus», que no versa sobre la suerte de los estudiantes, sino de los profesores universitarios. *La suerte de Jim*, de Kingsley Amis, fue probablemente la primera obra de este género y, sin duda, la más divertida[*].

Bien, pues. El patrocinio privado y las subvenciones públicas son un elemento esencial de la escena cultural, y es probable que continúe siendo así. Y, como en el mundo occidental no falta el dinero corriente y el pluralismo supone que ninguna entidad decide por sí sola (ni siquiera dentro de un país) qué se subvenciona y qué no, ¿debemos añadir algo más a esta cuestión? Yo creo que sí, por tres razones. En primer lugar, en la Europa del Este hemos visto qué sucede cuando un enorme sistema de subvención de las artes y la cultura se desploma, sin más, y lo sustituye una sociedad de mercado o, en el mejor de los casos, estados demasiado pobres para mantener poco más que una parte de las antiguas ayudas. Pregunten a los equipos de la gran ópera y el *ballet* rusos, ¡y al Museo del Hermitage! No es algo que vaya a suceder en el Reino Unido, pero hasta en los países prósperos, los gobiernos —sobre todo los que recortan impuestos— tienen fondos limitados para asignar a la cultura. David Hockney y Damien Hirst acaban de pedir más museos. Pero ¿en qué podemos basarnos para pedir que se priorice la construcción de centros de esta índole, por delante de otros servicios públicos? ¿Y ello desde el momento en que Bilbao y

las obras de Libeskind demuestran que el atractivo de los nuevos museos radica en el propio edificio, más que en su contenido?

En segundo lugar, hoy somos testigos de cómo la economía mundial, por la vía del libre comercio obligatorio, puede reforzar el dominio de una industria establecida en todo el mundo, con la cual no pueden competir las producciones culturales nacionales de otros países. Las industrias cinematográficas de Europa son el ejemplo más obvio, pero mientras estoy aquí hablando con ustedes, nos enfrentamos a un conflicto similar en la literatura en lengua inglesa. El premio Booker ha pasado a una empresa que insiste en que, a partir de ahora, debería abrirse a autores estadounidenses (que en ediciones anteriores no competían). Detrás de estos autores está el músculo de los medios de comunicación y el sector editorial de Estados Unidos. ¿Significa esto que, en adelante —como ha sucedido con la industria cinematográfica—, dirigirán la mirada sobre todo al mercado interior norteamericano, a expensas de los escritores y las comunidades anglófonas menores de Gran Bretaña y la Commonwealth, que hasta la fecha se habían beneficiado de la buena disposición a recibir sus obras por parte del público británico menos provinciano? Varios miembros del jurado (actual y anterior) del premio Booker están preocupados. Incluso quienes no comparten los temores ven clara la razón. Es más: en un mundo en el que los portavoces de las naciones —antiguas y nuevas, grandes, pequeñas y mínimas— exigen espacio para sus culturas, el peligro político de las subvenciones es real. En mi propio campo, el de la historia, los últimos treinta años han sido la edad dorada de la construcción de museos históricos, centros de patrimonio, parques temáticos y espectáculos, pero también de la construcción pública de historias ficticias, nacionales o de grupo.

Existe una tercera razón a tener en cuenta. Hasta finales del siglo pasado, el progreso tecnológico, en su conjunto, ha resultado positivo para las artes; al menos para las que, como la pintura, no quedaron atascadas en una economía precapitalista y artesanal, que produce una pieza única en su género, irrepetible, vendida en

exclusiva y valorada por su irreproductibilidad. La tecnología ha creado o ha permitido la existencia de las nuevas artes que han sido centrales para nuestra civilización, y lo siguen siendo: la cámara en movimiento y la reproducción del sonido. Su capacidad de emancipar la representación con respecto a la presencia física ha puesto las artes al alcance de un público que se mide por centenares de millones. Pese a los temores de los pesimistas, no ha provocado la destrucción de las artes antiguas ni de las nuevas. Los libros han sobrevivido a la invención de las películas y la televisión, y siguen floreciendo. Las películas han sobrevivido a la introducción de los vídeos y DVD, que ahora representan un pilar financiero en la industria del cine. Incluso los tradicionales retratos de caballete, al óleo —el primer género que vivió el desafío tecnológico, de la mano de la fotografía—, han sobrevivido como decoración en las salas de juntas y en las casas particulares más elegantes.

Y pese a todo, en la era de la cibercivilización, en la que empezamos a entrar ahora mismo, esto podría dejar de ser cierto. Por poner un ejemplo claro, parece socavar el requisito más elemental de la continuidad cultural en la cultura de Occidente (otras culturas no se ven afectadas por esto en el mismo grado): la conservación de sus productos materiales. Algunos de ustedes quizá estén avisados de la batalla actual en el mundo bibliotecario, a favor y en contra de quienes, atendiendo al crecimiento exponencial del texto impreso, desean reemplazarlo en la mayor medida de lo posible por otros medios que ocupen menos espacio. Sin embargo, algunos de estos medios —la fotografía y quizá el material de los discos— no solo tienen una vida bastante más corta que el papel, sino que actualmente el progreso tecnológico es tan rápido que está provocando su propia obsolescencia. El material grabado en discos de ordenador hace diez años quizá sea prácticamente ilegible para los aparatos de 2002; y con frecuencia, los artefactos capaces de leer el lenguaje informático en el que se escribieron dejaron de producirse tiempo atrás. Esto también puede afectar a la publicación de textos para comunidades especiales y reducidas; en mi terreno,

al menos, cada vez se publican más monografías en línea. Aún más preocupados están los responsables de los beneficios del negocio musical, al descubrir que las bases de la industria discográfica parecen desmoronarse. La tecnología y el ingenio han hecho posible ahora que cualquier niño provisto de un ordenador se descargue una cantidad ilimitada de música sin pagar un céntimo. De nuevo, internet se ha convertido al mismo tiempo en añadido y sustituto de otras actividades culturales; algunos estudios sugieren que el lector común pasa más rato leyendo textos en línea que libros o periódicos. No quiero decir que estos problemas no puedan superarse, ni tampoco quiero ponerles a ustedes los pelos de punta. Simplemente señalo que la evolución en la era cibernética es muy rápida, muy radical y muy imprevisible, si la comparamos con las antiguas vías tradicionales de conseguir financiación para la cultura.

Estas cuestiones son importantes no solo para la gente que decide cómo distribuir dinero entre las artes, sino para todos nosotros. Vivimos en una sociedad sometida a cambios tan rápidos e impredecibles que ya casi nada de lo que heredamos puede darse por sentado. Los ancianos de nuestros días crecieron en un marco cultural construido por y para la burguesía decimonónica, que fundó las instituciones y fijó los criterios, públicos y privados, de las artes convencionales: los edificios, el concepto de lo que sucede en su interior, la tradición de qué se hace en presencia de «las artes» y cómo se siente uno ante ellas, la naturaleza del propio público. Sin duda, este modelo de cultura sigue vivo, y la enorme expansión cuantitativa del turismo cultural parece incluso reforzarlo. En cualquier caso, nosotros, los que acudimos a festivales como el Aldeburgh, seguimos representándolo. Y aun así, hoy constituye solo una parte de la experiencia cultural, una parte que quizá está menguando día a día. Puesto que aquí todos hemos vivido ya medio siglo de televisión y música *rock*, esto debe incluir por fuerza hasta buena parte del público, más bien entrado en años, del admirable Wigmore Hall. Y se está desintegrando. ¿Cuánto podemos

conservar? ¿Para quién debemos conservarlo? ¿Qué parte debemos dejar que flote o se hunda, sin el salvavidas público?

No tengo respuesta para estas preguntas, salvo la observación obvia de que no podemos abandonar los intereses de la cultura en manos del mercado libre, como no podemos abandonar los intereses de la sociedad. Pero no se pueden hallar respuestas sin formular antes los interrogantes; y yo espero haber contribuido a formularlos.

Parte II

LA CULTURA DEL MUNDO BURGUÉS

Capítulo 6

Ilustración y logros: la emancipación del talento judío desde 1800

Esta noche, a diferencia de lo que se hace en la mayoría de los trabajos dedicados a la historia judía, no me ocuparé del efecto que el mundo exterior —casi invariablemente, vasto— tiene sobre los judíos —casi invariablemente, una pequeña minoría de la población—, sino a la inversa: trataré del impacto de los judíos sobre el resto de la humanidad. Y, en particular, de la explosiva transformación que vivió este impacto en los siglos XIX y XX, es decir, al poco de que, a finales del siglo XVIII, comenzara la emancipación de los judíos (frente a otros y, añadiría, frente a sí mismos).

Mi tesis, en lo esencial, es sencilla y anticuada. Se ha expresado muy bien en las últimas líneas del *Erfahrungen und Erinnerungen* («Experiencias y recuerdos») de Arnold Paucker. Como él, yo «escribo estas palabras en una época en la que se ha puesto de moda arrojar dudas incluso sobre la *Aufklärung* [Ilustración], es decir, el único progreso que nos ofreció, a los judíos, una vida digna de seres humanos» (traducción mía). Y el progreso, añadiría yo, que posibilitó que los judíos realizaran su segunda mayor contribución a la civilización mundial desde aquel momento en que inventaron el monoteísmo tribal, que dio la idea de universalidad a los fundadores del cristianismo y el islam. En otras palabras, si me permiten: la

historia del mundo, entre la expulsión de los judíos de Palestina (en el siglo I d. C.) y el siglo XIX, es una historia de autosegregación a los judíos, al par que de segregación impuesta. Vivieron dentro de la sociedad de los gentiles, más amplia, adoptaron las lenguas gentiles como propias y adaptaron la cocina gentil a sus propias necesidades rituales; pero solo de forma inusual e intermitente pudieron —y, lo que no viene menos al caso, quisieron— participar en la vida cultural e intelectual de esas sociedades más amplias. En consecuencia, su aportación original a esta vida fue marginal, aunque su contribución como intermediarios entre diversas culturas intelectuales —sobre todo, entre los mundos islámico y cristiano occidental, en la Edad Media (europea)— fuera muy importante. Fue así incluso en campos en los que, desde la emancipación, la contribución judía ha sido indudablemente enorme.

Pensemos en un campo donde los logros judíos han sido señeros: las matemáticas. Hasta donde yo sé, hasta el siglo XIX no hay en la matemática moderna innovaciones notables específicamente asociadas con nombres judíos. Tampoco hallaremos —aquí, de nuevo, hablo como un lego que aceptará las correcciones pertinentes— a matemáticos judíos que, trabajando en su propio entorno intelectual, realizaran avances importantes que el mundo matemático más general no descubriera hasta mucho más tarde; lo que por ejemplo sí ocurrió con los matemáticos indios de los siglos XIV a XVI, cuyas obras, escritas en malabar, no se conocieron hasta la segunda mitad del siglo XX. A este respecto, pensemos igualmente en el ajedrez; la autoridad religiosa judía en general —y en particular, Maimónides— lo desaconsejó enérgicamente por suponer una distracción frente al estudio de la Ley. No es de extrañar que el primer ajedrecista judío de gran reputación fuera el francés Aaron Alexandre (1766-1850), cuya vida coincidió con la emancipación.

Bien puede ser que, entre los siglos XIV y XVIII (según el calendario occidental), se diera la culminación de esta segregación o conversión en gueto, tanto impuesta como autoimpuesta, y

reforzada, después de 1492, por la expulsión de los judíos no convertidos de los dominios españoles (incluidos, claro está, los de Italia y demás lugares). Esto redujo las posibilidades de establecer contacto social e intelectual con los no judíos, fuera de las ocasiones derivadas normalmente de las actividades profesionales que los vinculaban con el mundo gentil. De hecho, salvando la única población judía de importancia en el Occidente urbano (la comunidad de Ámsterdam, formada en su mayoría por emigrantes sefardíes), resulta difícil pensar en judíos que, durante este período, estuvieran en posición de mantener contacto intelectual informal con gentiles cultos. Recuérdese que, hasta bien entrado el siglo XIX, o bien la mayoría de los judíos estaba confinada en guetos, o bien se les prohibía asentarse en ciudades grandes.

Se ha observado con acierto que, en aquellos días, «el mundo exterior no ocupaba demasiado el pensamiento judío[1]». De hecho, la compleja codificación de las prácticas de ortodoxia que daba forma a la religión judía en los compendios de la época —en particular, la segregación reforzada por el Shulján Aruj, así como la forma tradicional de la actividad intelectual judía: la exposición homilética de la Biblia y el Talmud, y su aplicación a las contingencias de la vida judía— dejaba poco margen para nada más. A ello se suma que la autoridad rabínica vetaba la filosofía, la ciencia y otras ramas del conocimiento que no eran de origen judío[2], incluidas, en la Volinia más cerrada, hasta las lenguas extranjeras[3]. El abismo entre los mundos intelectuales lo ilustra especialmente bien el hecho de que los (raros) pioneros de la emancipación entre los judíos de Oriente sintieron la necesidad de traducir al hebreo obras claramente disponibles para cualquier persona instruida en la cultura impresa gentil, como por ejemplo Euclides y textos de trigonometría, así como libros de geografía y etnografía[4].

El contraste entre la situación anterior y posterior a la era de la emancipación es asombroso. Tras muchos siglos durante los cuales la historia cultural e intelectual del mundo —más aún, la política—

podía escribirse con escasa referencia a la contribución de ningún judío aceptable como tal para la ortodoxia —salvo quizá Maimónides —, entramos casi de inmediato en la era moderna, en la que los nombres judíos están representados de forma desproporcionada. Es como si se hubiera quitado la tapa a una olla a presión de talentos. Sin embargo, la eminencia casi inmediata de tales nombres —Heine, Félix Mendelssohn, Ricardo, Marx, Disraeli— y el floreciente entorno emancipado de judíos cultos y acaudalados en unas pocas ciudades selectas —especialmente, Berlín— no debería confundirnos. Al acabar las guerras napoleónicas, el gran grueso de los judíos asquenazíes continuó sin integrarse en la sociedad gentil, probablemente ni siquiera en Alemania, excepto —innovación muy reciente— en lo que tenía que ver con la administración, como súbditos con apellidos civiles. Incluso a las familias más señeras les faltaba camino que recorrer: durante toda su vida, la madre de Karl Marx no se sintió plenamente a gusto con el alto alemán, y las dos primeras generaciones de los Rothschild mantenían correspondencia mutua en *Judendeutsch* y escritura hebrea. Los judíos de las zonas interiores de Centroeuropa, en el imperio Habsburgo, no se vieron afectados por la emancipación hasta, como muy pronto, la década de 1840, cuando empezó a ser posible emigrar a las ciudades; y los de Galizia y los *shtetls* de Rusia, no hasta mucho más tarde. Con respecto a los judíos estadounidenses, se ha dicho que «hasta bien entrado el siglo XX, los inmigrantes, en su mayoría, podían recordar una sociedad judía tradicional, cuando no venían directamente de ella[5]». El grueso de los sefardíes también continuaba en el estado segregado tradicional. En realidad, excepto para enclaves pequeños tales como las comunidades de refugiados de Francia y los Países Bajos, y las comunidades antiguas del norte de Italia y el Mediodía francés, dudo que sea posible encontrar, antes de la Revolución Francesa, ningún lugar en el cual la totalidad de los judíos (y no solamente la élite) estuviera integrada en la sociedad que los rodeaba: por ejemplo, habitualmente hablaban entre sí la lengua vernácula de los gentiles.

El proceso de la emancipación judía, en consecuencia, no se parece tanto a una fuente que brota de pronto a borbotones como a una corriente diminuta que se transforma con rapidez en un río descomunal. He agrupado por fechas de nacimiento los matemáticos, físicos y químicos mencionados en los respectivos artículos de la *Encyclopaedia Judaica*. Solo uno de ellos, en los tres grupos, nació antes de 1800; 31 nacieron en la primera mitad del siglo XIX; y 162, en la segunda mitad. (La curva análoga para la medicina, campo intelectual en el que ya había judíos antes de la emancipación, es menos radical). No será preciso añadir que, en este estadio, hablamos en muy buena medida de la rama asquenazí, que formaba una mayoría amplia (y creciente) de la población judía y tuvo que ver, en particular, con su creciente megaurbanización. Así, el número de judíos de Viena, por ejemplo, ascendió de menos de 4000 en 1848 a 175 000 en vísperas de la primera guerra mundial.

No debemos subestimar el «efecto de demostración», o incluso el impacto real, de las pequeñas élites acomodadas y cultas; por poner un ejemplo, de las 405 familias judías del Berlín de principios del siglo XIX[6]. Las sociedades liberales predemocráticas se construyeron para tales grupos. Así, los judíos italianos, que representaban solo el 0,1 por 100 de la población, bajo la restrictiva legislación electoral del país podían suponer el 10 por 100 del electorado; la elección de Cavour en el reino de Saboya, en 1851, la garantizaron los votos de la comunidad judía de Turín. Esto podría ayudar a explicar la rápida emergencia de los judíos en la escena pública de la Europa central y occidental. Hasta donde yo sé, los judíos apenas tuvieron presencia ni en la Revolución Francesa ni entre sus simpatizantes europeos, salvo, como cabría esperar, en el medio burgués de los Países Bajos. En cambio, en la época de las revoluciones de 1830, la presencia de los judíos en política era imposible de soslayar, tanto en Francia (especialmente, en el Mediodía) y Alemania como en el norte de Italia (sobre todo, en torno de Mazzini, cuyo secretario era judío, al igual que varios de

sus incondicionales y sus financieros). Para 1848, la importancia de los judíos ya era, sin duda, asombrosa. Un judío fue ministro en el nuevo gobierno revolucionario francés (Crémieux); otro (Daniel Manin) fue el líder de la Venecia revolucionaria. Tres judíos ocuparon puestos destacados en la Asamblea Constituyente de Prusia, y cuatro, en el Parlamento de Fráncfort. Fue un judío quien, tras la disolución de este último, salvó su Gran Sello, que fue devuelto a la República Federal hace unos pocos años, por medio de un descendiente británico. En Viena, fueron estudiantes de la universidad judía los que llamaron a la revolución de marzo; y entre las veintinueve firmas del Manifiesto de los Escritores de Viena, ocho eran judías. En Polonia, tan solo unos pocos años después de que la lista de subversivos de la Polonia austríaca (obra de Metternich) no contuviera nombres obviamente judaicos, los judíos expresaron su entusiasmo por la libertad de Polonia, y un rabino, elegido para el Reichstag imperial, se unió al bando polaco. En la Europa predemocrática, la política —incluso la revolucionaria— era cuestión de un pequeño escuadrón de personas instruidas.

En el ánimo de los emancipadores no cabía duda de que, para que el proceso pudiera culminar, debían producirse dos cambios esenciales: se requería una mayor *secularización* y *formación* en la lengua nacional, y además, el *uso habitual* de esta; preferiblemente, aunque no imprescindiblemente, una lengua aceptada de la cultura escrita. Pensemos, por ejemplo, en la entusiasta magiarización de los judíos de Hungría. Cuando hablo de «secularización», no me refiero necesariamente al abandono de la fe judía (aunque entre los emancipados hubo un auge de las conversiones, ya fueran sinceras o pragmáticas), sino a reducir la religión del anterior marco vital absoluto, omnipresente y totalizador, a algo que, aun conservando cierta importancia, solo llenara una parte de ese marco vital. Esta clase de secularización debía incluir matrimonios y asociaciones mixtas, de mujeres judías cultas con gentiles, hecho que acabó desempeñando una función relativamente notable en la cultura y, más adelante, en la política (de izquierdas). La relación de la

emancipación de las mujeres con la emancipación de los judíos es un tema de gran relevancia, pero, por desgracia, carezco del tiempo (y, para ser sincero, de los conocimientos) para analizarlo aquí, esta noche.

La educación primaria, necesariamente en lengua vernácula, no se tornó universal hasta el último tercio del siglo XIX, aunque en amplias zonas de Alemania cabe contar ya a mediados de siglo con una alfabetización casi universal. Con posterioridad a 1811, a cualquier niño judío le habría resultado técnicamente difícil evitar el sistema educativo público, y, desde luego, había dejado de ser virtualmente obligatorio aprender las letras hebreas en una institución religiosa, a diferencia de lo que aún ocurría en el Este. Al oeste de las fronteras de Rusia y la Polonia austríaca, el jéder ya no competía con la escuela secular. Sin embargo, la educación secundaria sí continuó siendo muy restringida; osciló entre el mínimo de mediados de siglo, de menos del 0,1 por 100 (en Italia) y un máximo (en Prusia) inferior al 2 por 100 del grupo de edad relevante (entre los diez y los diecinueve años). La educación universitaria estaba aún más circunscrita. A la postre, esto maximizó las oportunidades de los hijos de comunidades reducidas y desproporcionadamente prósperas, tales como las judías, sobre todo teniendo en cuenta el elevado aprecio que sentían por la educación superior. Por ello, la cuota judía en la educación superior prusiana alcanzó su máximo en la década de 1870. Luego declinó porque esta enseñanza empezó su expansión general[7].

Hablar, leer y escribir la misma lengua que los no judíos cultos era una condición previa a la hora de unirse a la civilización moderna, así como el medio más inmediato para combatir la segregación. Sin embargo, la pasión de los judíos emancipados por las culturas y lenguas nacionales de los gentiles de su país fue tanto más intensa porque, en gran número de casos, no se estaban incorporando, por así decir, a clubs fundados mucho tiempo atrás, sino que podían verse a sí mismos casi como miembros fundadores. Estaban emancipados en el momento de la creación de la literatura

clásica alemana, húngara y polaca, así como de las diversas escuelas nacionales de música. ¿Qué podía resultar más próximo a la vanguardia de la literatura alemana que el medio en el que se movía Rahel Varnhagen en la Berlín de principios del siglo XIX? Como escribió Theodor Fontane sobre Karl Emil Franzos, un apasionado emancipador judío: «Solo en la región que él habita hallamos un interés genuino por la literatura alemana» («Ein wirkliches Interesse für deutsche Literatur hat nur die[se] Karl Emil Franzos Gegend[8]»). De un modo muy similar, dos o tres generaciones más tarde, los intelectuales judíos emancipados en Rusia, en palabras de Jabotinsky, se «enamoraron de un modo demencial y vergonzoso de la cultura rusa». Solo en el Oriente Próximo multilingüe, debido a la ausencia de culturas lingüístico-nacionales, el cambio de lengua devino menos crucial. Allí, gracias a la nueva Alliance Israelite Universelle, de 1860, los judíos que se modernizaron recibieron su educación en francés al tiempo que seguían hablando (aunque ya no escribiendo) en judeoespañol, árabe o turco.

Ahora bien, de todas las lenguas de emancipación, el alemán fue con mucho la más crucial, por dos razones. A lo largo y ancho de media Europa —de Berlín a lo más hondo de la Gran Rusia, de Escandinavia al Adriático y los más remotos Balcanes—, el camino que iba del retraso al progreso, del provincialismo al mundo más extenso, estaba pavimentado con las letras alemanas. Tendemos a olvidar que esto, en otros tiempos, fue así: Alemania fue la puerta de entrada a la modernidad. En ocasión del centenario del nacimiento de Schiller (el poeta que fue la voz clásica de la libertad política y moral para los lectores comunes de alemán en el siglo XIX), Karl Emil Franzos escribió un relato, «Schiller en Barnow», que ilustra de maravilla esta cuestión. En este relato, un pequeño y deficientemente impreso volumen de los poemas de Schiller es el medio a través del cual un monje dominico, un joven maestro de escuela ruteno y un pobre chico judío de un *shtetl* de la zona que el autor denomina, acremente, «Medio Asia» («Halb-Asien») hallan la

liberación que ofrecía la versión decimonónica de la educación y la cultura moderna[9]. El relato culmina con la lectura de la «Oda a la alegría». En el Este más recóndito, a Schiller se lo tradujo incluso al hebreo. Este papel emancipador de la lengua alemana explica por qué los concejales del centro más judío de Galizia, la ciudad de Brody (con un 76 por 100 de población judía), insistieron en que la lengua de instrucción de sus escuelas no debía ser otra que el alemán. En 1880 incluso se defendieron con éxito en un juicio celebrado en la corte imperial de Viena, al alegar —de forma netamente inverosímil— que se trataba de una lengua *landesüblich*, es decir, de uso común en la zona.

No lo era. Casi todos los judíos orientales hablaban yídico, el dialecto alemán que era reliquia de un vínculo pasado con la sociedad en general, pero que en ese momento —como el español sefardí desde 1492— era una señal de separación lingüística. *A priori*, uno habría esperado quizá que el yídico coexistiera como medio oral con la lengua nacional escrita, igual que ocurría con otros dialectos (y sigue sucediendo en la actualidad con el *Schwyzerdütsch* o alemán de Suiza); pero, a diferencia de estos, suponía una barrera a la incorporación al mundo moderno, que era preciso eliminar: lingüísticamente y, en tanto que lengua de las comunidades más oscurantistas, también ideológicamente. Vestir «chaquetas alemanas», así como hablar polaco o alemán, fueron señas de identidad del pequeño grupo de los pioneros de la emancipación en Varsovia[10]. Además, en las escuelas alemanas, los hijos de yidicohablantes se enfrentaban al inconveniente de que sus usos gramaticales eran lo bastante correctos para el yídico, pero les llevaban a cometer errores en alemán escrito. Era aún más probable que los judíos más acomodados, recién llegados a una sociedad ya asentada, abandonaran las huellas visibles y audibles de sus orígenes. Por ello, es típico que, en *Der Weg ins Freie* —la novela de Arthur Schnitzler que narra, con perspicacia admirable, los matices de la asimilación judía en la Viena *fin de siècle*—, el viejo Ehrenberg, rico hombre de negocios, abjure de la vieja

esperanza liberal alemana de los judíos vieneses en el salón de su esposa al recaer de forma deliberada, en presencia de la «sociedad» gentil, en una variante lingüística semiyídica: «vor die Jours im Haus Ehrenberg is mir mieß[11]».

La división entre judíos orientales, yidicohablantes, y judíos occidentales, asimilados, adquirió un carácter fundamental que no se borró hasta que unos y otros perecieron en el mismo Holocausto[12]. Aunque sin duda resultaba familiar en la conversación instruida, esta división parece haberse hecho formalmente, por vez primera, en la Bucovina, desde la década de 1870[13], donde una clase media orgullosa, extraordinariamente distinguida y culta, se encontró con los primeros partidarios de dar a los judíos una condición nacional por medio de su lengua nacional propia: el yídico; lo defendían así quienes no veían del todo clara la germanización. Para los judíos emancipados de Centroeuropa, «judío oriental» definía lo que no eran y no deseaban ser: un pueblo tan obviamente distinto que casi constituía una especie diferente. Tras escuchar una conversación de adultos, siendo yo un niño, en Viena, recuerdo haberle preguntado a una pariente mayor: «¿Qué clase de nombres tienen esos judíos orientales?». Para ella resultó obviamente embarazoso, pues sabía que nuestra familia, los Grün y Koritschoner, había venido a Viena directamente de la Polonia austríaca, al igual que figuras muy señeras entre los judíos alemanes —como Rudolf Mosse, Heinrich Graetz, Emmanuel Lasker y Arthur Ruppin— vinieron directamente de la Polonia rusa.

Y sin embargo, la emigración masiva de los judíos orientales, desde finales del siglo XIX, fue lo que marcó y ayudó a transformar el impacto de los judíos sobre el mundo moderno. Aunque existe una continuidad obvia, el impacto judío sobre el mundo gentil, en el siglo XX, no es comparable al del siglo XIX. Cuando el siglo de la burguesía liberal cediera el paso al XX, lo haría como «siglo judío», reflejando el título de un libro reciente e importante, *The Jewish Century*[14]. La comunidad judía de Estados Unidos se convirtió en la más extensa, con mucho, de la diáspora occidental. A diferencia de

cualquier otra diáspora hacia países desarrollados, constaba en su inmensa mayoría de judíos orientales pobres, y era demasiado cuantiosa como para encajar en el marco judío-alemán ya existente y aculturado en Estados Unidos. También permaneció en una situación de notable marginalidad cultural, salvo quizá en la jurisprudencia, hasta pasada la segunda guerra mundial[15]. La modernización de los judíos en Polonia y Rusia por medio de una concienciación política masiva, reforzada por la Revolución Rusa, transformó la naturaleza de la emancipación judía, incluida la versión sionista. Lo mismo hizo la enorme expansión de los trabajos cultos y no manuales —en particular, en la segunda mitad del siglo pasado— en la educación superior. Y lo mismo hicieron también el fascismo, la fundación de Israel y el radical descenso de la discriminación antisemita en Occidente con posterioridad a 1945. La mera escala de la presencial cultural judía habría sido inconcebible antes de la primera e incluso de la segunda guerra mundial. Lo mismo cabe decir, obviamente, de la mera dimensión del público judío que, consciente de su identidad, compra libros desproporcionadamente, lo cual claramente afectó la forma del mercado literario de masas en cuanto a los temas judíos, primero en la República de Weimar y luego en general. Por todo ello, es preciso hacer una distinción entre los dos períodos.

Desde el principio, la contribución de los judíos emancipados a las sociedades que los recibían había sido desproporcionadamente grande pero, por la naturaleza misma de la emancipación, culturalmente carecía de especificidad: simplemente, querían ser franceses, italianos, alemanes e ingleses, sin más adjetivos. A la inversa, incluso teniendo en cuenta lo generalizado de los sentimientos antisemitas, en su fase liberal estas sociedades también dieron la bienvenida a una minoría próspera y culta que reforzaba sus valores políticos, culturales y nacionales[16]. Véase, por ejemplo, hasta la segunda guerra mundial, el campo de los espectáculos populares, que los judíos sin duda dominaban: opereta y musicales tanto en Europa como en Estados Unidos, teatro y, más

adelante, el cine; o, a este respecto, la canción popular comercial, a ambos lados del Atlántico. En el siglo XIX, Offenbach era francés, Strauss era austríaco. Incluso en el siglo XX, Irving Berlin era estadounidense. En el gran período de Hollywood —totalmente controlado por judíos—, buscaremos en vano nada que no sea lo que Zukor, Loew y Mayer consideraban valores 100 por 100 estadounidenses, y tampoco hallaremos estrellas cuyos nombres hagan pensar que tenían orígenes en la inmigración. En la vida pública de la Italia unida, el 0,1 por 100 de judíos desempeñó una función mucho mayor que en ningún otro estado: diecisiete de ellos ocuparon puestos en el Senado o ascendieron a posiciones de primer ministro, ministro e incluso general del ejército[17]. Sin embargo, eran tan indistinguibles de los otros italianos que, hasta 1945, no encontramos historiadores que llamen la atención sobre su extraordinario grado de representación.

Así ocurrió también con las artes más excelsas. Los compositores judíos crearon música alemana y francesa. En cierto modo, esto sigue sucediendo con los músicos e intérpretes virtuosos judíos, cuya conquista de los fosos de orquesta y salas de concierto fue el primer signo de emancipación en el Este, más ignorante. Los grandes pianistas y violinistas judíos del siglo XX reforzaron el repertorio de la música clásica occidental, a diferencia de los modestos violinistas gitanos, el *jazz* negro y los músicos latinoamericanos, que extendieron su alcance. Un puñado de escritores irlandeses del Londres decimonónico (Wilde, Shaw, Yeats) ha dejado una huella más honda y reconociblemente «irlandesa» en la literatura inglesa que la impresa por los autores judíos en ninguna literatura europea del siglo XIX. Por otra parte, en el período «modernista», la contribución judía a las literaturas vernáculas y las artes visuales se volvió mucho más identificable, además de influyente. Esto se debió, quizá, a que la innovación modernista en estos campos los hizo más atractivos ante un grupo que veía con incertidumbre su situación en el mundo, así como a los emancipados recién llegados, en particular del Este. Igualmente,

quizá se debiera a que la crisis de la sociedad decimonónica desplazó las percepciones de los gentiles hacia la situación inestable de los judíos. El siglo XX imbuyó la cultura occidental de ideas derivadas del padre del psicoanálisis, que tenía plena conciencia de ser judío. Un judío ocupa un lugar central en el *Ulises* de James Joyce al tiempo que Thomas Mann se inquieta por estos temas y Kafka ejerce su enorme y póstumo impacto sobre el siglo XX. A la inversa, cuando nos conmueven los significados —en general estadounidenses, pero quizá universales— de *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller, nos cuesta darnos cuenta de que la experiencia en que se basa, según nos ha recordado David Mamet, es reconociblemente judía.

En las artes visuales, una o dos figuras notables que coincidió que eran judías (Liebermann, Pissarro) dieron paso en el siglo XX a una diáspora cosmopolita en la que los judíos no solo eran más numerosos —según parece, se referían a judíos cerca del 20 por 100 de las biografías de «artistas» del catálogo de la gran exhibición Berlín/Moscú 1900-1905—, sino también más eminentes (Modigliani, Pascin, Marcoussis, Chagall, Soutine, Epstein, Lipchitz, Lisitski, Zadkine) y, en ocasiones, más reconociblemente judíos. En fechas recientes, la cultura de los medios de comunicación de masas estadounidenses ha introducido modismos y locuciones yídicas incluso en el inglés corriente de los periodistas gentiles. Si hace cuarenta años casi ningún anglófono gentil comprendía una palabra como «chutzpah», hoy la entiende la mayoría.

Como en las modernas ciencias naturales apenas hay margen para la coloración nacional y cultural, no podría darse la misma situación en estos campos; campos que, por otro lado, en el siglo XX se alejaron cada vez más del sentido común y se tornaron más incomprensibles para los legos. La contribución de los judíos en esta área aumentó radicalmente después de 1914, según muestra el listado de los galardonados con los premios Nobel relevantes para estas materias. No obstante, solo las ideologías de la derecha radical podrían vincular lo uno con lo otro para hablar de una

«ciencia judía». Las ciencias humanas y sociales ofrecían un margen más amplio; de hecho, por razones obvias, la naturaleza, la estructura y las transformaciones de la sociedad en una era de cambio histórico radical atrajeron de una forma desproporcionada a los judíos emancipados, casi desde el principio, tanto en la práctica como en la teoría; es algo que empieza con los saintsimonianos y Marx. Esto encaja con la comprensible proclividad judía a apoyar movimientos partidarios de una transformación mundial revolucionaria, tan llamativa en la época de los movimientos comunista y socialista de inspiración marxista. De hecho, cabría decir que los judíos occidentales de principios del siglo XIX recibieron la emancipación de una ideología no asociada con ellos, mientras que los asquenazíes orientales, en gran medida, se emanciparon a sí mismos mediante una ideología revolucionaria universalista estrechamente asociada con ellos mismos. Esto es cierto incluso en el caso del sionismo original, tan hondamente influenciado por el marxismo, que de hecho construyó el estado de Israel original. En correspondencia, en el siglo XX, se desarrollaron ciertos campos (tales como, en determinadas regiones de Europa, la psicología y, en particular, el psicoanálisis) que, en ocasiones, parecían tan desproporcionadamente ocupados por judíos como, digamos, el club internacional de virtuosos del violín. Pero lo que caracterizaba estas ciencias, como todas las otras a las que los judíos contribuyeron de forma tan señera, no era una asociación genética, sino la ausencia de fijación y, por ende, la innovación. Se ha afirmado con acierto que, en Gran Bretaña, «el mayor impacto de los exiliados [de Europa central] estuvo probablemente en los campos más nuevos e interdisciplinares (historia del arte, psicología, sociología, criminología, física nuclear, bioquímica) y las profesiones de cambios más acelerados (cine, fotografía, arquitectura, radio y televisión), y no en los campos ya establecidos desde hacía tiempo[18]». Si Einstein se ha transformado en el rostro más conocido de la ciencia del siglo XX no es porque fuera judío, sino

porque pudo convertirse en icono de una ciencia en revolución en un siglo de constante convulsión intelectual.

Esto me lleva a una cuestión final, en este repaso «a vista de pájaro» de la aportación de los judíos al mundo general del saber y la cultura occidentales. ¿Por qué esa contribución ha sido mucho más marcada en algunas regiones que en otras? Considérese la diferencia entre los premios Nobel serios de Reino Unido, Rusia, Israel y Sudáfrica. De los setenta y cuatro premios británicos, once los ganaron judíos, pero, con una sola excepción, ninguno de ellos era británico de nacimiento. De los once premios rusos obtenidos desde 1917, seis o siete son judíos y, presumiblemente, todos nacieron en la región. Hasta 2004, ningún investigador israelí, establecido en este país o cualquier otro, había obtenido ningún premio Nobel de ciencia, pese a que Israel tiene uno de los índices más elevados de producción de estudios científicos per cápita. En 2004, sin embargo, se otorgaron dos, a un científico nacido en Israel y otro de origen húngaro. Por otra parte, desde que Israel se independizó, dos o quizá tres premios han sido otorgados a miembros de la modesta población lituano-judía de Sudáfrica (de unos 150 000 miembros), pero todos, fuera del continente. ¿Cómo podemos explicar una diferencia tan llamativa?

A este respecto, debemos contentarnos con conjeturas. En la ciencia, a todas luces, es crucial el enorme incremento en las profesiones de investigación. Recordemos que el número total de profesores universitarios en Prusia, incluso en 1913, era inferior a los dos mil; el número de profesores de la enseñanza secundaria pública, en Alemania, era de poco más de 4200[19]. El exiguo número de puestos académicos en este campo, ¿no ayuda a explicar la sorprendente ausencia de judíos en la lista de los economistas teóricos académicos, convencionales y eminentes, antes de la segunda guerra mundial (con la notable excepción de Ricardo)? A la inversa, el hecho de que la química sea el área principal en la que los judíos ganaron los premios Nobel antes de 1918, sin duda, estará relacionado con el hecho de que era el único

campo en el que empezó a emplearse a un gran número de especialistas de formación académica: solo entre las tres grandes compañías químicas alemanas ya daban empleo a cerca de un millar[20]. Entre mis siete tíos paternos, el único que pudo desarrollar una carrera profesional antes de 1914 lo hizo como químico.

Pero estos son criterios superficiales, aunque no quepa despreciarlos. Ciertamente, de no haberse abierto las universidades de Estados Unidos a los judíos después de 1948, y sin la vasta expansión de estos centros, la enorme cosecha de premios Nobel de nacionalidad estadounidense posterior a 1970 habría resultado imposible[21]. Un factor más importante fue, a mi modo de ver, la segregación, ya fuera del tipo previo a la emancipación o por nacionalismo genético/territorial. Esto quizá explique que la contribución de Israel resulte, relativamente hablando, no poco decepcionante, en comparación con el relativamente vasto porcentaje judío de su población. Se diría que vivir entre gentiles y dirigirse a ellos supone un estímulo para los empeños creativos de mayor calado, al igual que para los chistes, las películas y la música pop. A este respecto, sigue siendo mucho mejor venir de Brooklyn que de Tel Aviv.

Por otro lado, donde se ha concedido (al menos, en teoría) iguales derechos a los judíos, cierto grado de malestar en la relación entre ellos y los gentiles ha demostrado ser históricamente útil. Así ocurrió, claramente, en los casos de Alemania y el imperio de los Habsburgo, como también en Estados Unidos hasta por lo menos la segunda guerra mundial. Sin duda, ocurrió así en la primera mitad del siglo XX en Rusia/la URSS[22], así como en ultramar, en Sudáfrica y Argentina. El importante apoyo que los judíos recibieron de otros grupos que sufrían una discriminación racial oficial, como en Sudáfrica y Estados Unidos, es a todas luces un síntoma de este malestar. No se encuentra en todas las comunidades judías. Yo apuntaría que incluso en los países de tolerancia más completa —la Francia de la Tercera República, el Austria occidental de Francisco José o la Hungría de la asimilación magiar generalizada—, la época

de mayor estímulo al talento judío fue, probablemente, aquella en la que los judíos tomaron conciencia de los límites de la asimilación: el momento *fin-de-siècle* de Proust, que alcanzó la madurez en la década de Dreyfus; la era de Schönberg, Mahler, Freud, Schnitzler y Karl Kraus. ¿Se da la posibilidad de que los judíos de la diáspora lleguen a estar tan integrados que pierdan ese estímulo? Se ha defendido, en ocasiones, que este fue el caso de la comunidad anglojudía asentada en el siglo XIX. En el Reino Unido, desde luego, los judíos fueron menos eminentes en el liderazgo o la escena intelectual de los movimientos socialista y de revolución social, o menos rebeldes que en otros lugares; menos, sin duda, que al este del Rin y al norte de los Alpes. No me siento cualificado para llegar a una conclusión, en un sentido o en otro. Fuera cual fuese la situación hasta los días de Hitler y el Holocausto, tal situación ya no se da.

Pero ¿y el futuro? La paradoja de la era posterior a 1945 es que la mayor de las tragedias de la historia judía ha provocado dos consecuencias completamente distintas. Por un lado, ha concentrado a una minoría importante de la población judía del mundo en un solo estado-nación, Israel, que a su vez fue, en otro tiempo, el fruto de la emancipación judía, con el impulso de entrar en el mismo mundo que el resto de la humanidad. Ha encogido la diáspora, de forma particularmente radical en las regiones islámicas. Por otro lado, en la mayoría de las demás regiones del mundo le ha seguido una era de aceptación pública casi ilimitada de los judíos, por la virtual desaparición del antisemitismo y la discriminación que viví en mi juventud, así como por los logros judíos, sin paralelos ni precedentes, en los campos de la cultura, el intelecto y los asuntos públicos. No hay precedente histórico del triunfo de la *Aufklärung* en la diáspora *post*-Holocausto. Sin embargo, hay quienes desean alejarse de este triunfo y regresar a la vieja segregación de la ultraortodoxia religiosa y la nueva segregación de una comunidad-estado genético-étnica aislada. Si tuvieran éxito en su empeño, creo que no redundaría en beneficio ni de los judíos ni del mundo.

Capítulo 7

Los judíos y Alemania

La mayor parte de la historia mundial, hasta finales del siglo XVIII, podría escribirse sin más que una referencia marginal a los judíos, salvo como aquel pequeño pueblo que fue pionero de las religiones monoteístas universales; una deuda esta que el islam reconoció, pero que creó interminables problemas al cristianismo (mejor dicho, a los judíos que tuvieron la mala fortuna de vivir sometidos a gobernantes cristianos). Prácticamente toda la historia intelectual del mundo occidental, y toda la de las grandes culturas del Este, podría resumirse en unas pocas notas al pie relativas a la función de los judíos en cuanto intermediarios y mediadores culturales, ante todo entre la herencia mediterránea clásica, el islam y el Occidente medieval. Esto no resulta poco sorprendente, si tenemos en cuenta la extraordinaria importancia que han adquirido en la vida pública, intelectual y cultural del siglo XX los miembros de este minúsculo grupo humano, que, incluso en su cima demográfica, antes del Holocausto, nunca superó el 1 por 100 de la población mundial.

Como tenían vetado el acceso a la mayor parte de la vida pública, quizá era de esperar que no aparecieran en ella antes de la Revolución Francesa. Sin embargo, también está claro que la actividad intelectual judía, durante el grueso de los dos últimos milenios (con la salvedad, quizá, de la era helenística), dirigía su

mirada muy principalmente hacia adentro. Solo los sabios ocasionales, en los muchos siglos transcurridos entre Filón el Judío y Spinoza, parecieron tener un interés genuino por el pensamiento gentil; y las personas de esta clase, como Maimónides, nacieron no por azar en la civilización abierta de la España musulmana. Los grandes rabinos, cuyos comentarios sobre los textos sagrados, con toda su sutileza babilónica, siguen representando el asunto principal de las academias talmúdicas, no se interesaban por el punto de vista de los gentiles. Con la posible excepción de la medicina, en la que la reconocida experiencia de los judíos cruzaba las fronteras de la comunidad, el empeño intelectual y la enseñanza de los judíos se centraba en la materia sagrada. ¿Acaso la palabra que en yídico designa el lugar de devoción, la sinagoga, no es la antigua palabra alemana para «escuela»?

Es evidente que un enorme yacimiento de talento estaba esperando a que le sacara provecho el más admirable de todos los movimientos humanos: la Ilustración del siglo XVIII, que, entre sus otros muchos logros beneficiosos, comportó la emancipación de los judíos. Si se tiene en cuenta que, después de los edictos de tolerancia de José II (los *Toleranzedikte* de 1781-1782), estos quedaron virtualmente limitados, durante casi un siglo, a las pequeñas comunidades judías de la Europa occidental y centro-occidental, y que los judíos apenas habían comenzado a dejar huella en algunos de los principales campos intelectuales en los que más adelante destacarían, cabe pensar que la magnitud de la aportación que los judíos empezaron a hacer a la historia del siglo XIX es no poco extraordinaria. ¿Quién podría escribir la historia del mundo sin prestar atención a Ricardo y Marx, frutos ambos del primer medio siglo de emancipación?

Por razones comprensibles, la mayoría de escritores que se han ocupado de la historia judía —en buena medida, judíos a su vez— tiende a concentrarse en el impacto que el mundo exterior ha ejercido sobre su pueblo, antes que en lo contrario. Ni siquiera esta excelente «historia política de una minoría» de Peter Pulzer llega a

escaparse de esta introversión. Los dos judíos que tuvieron mayor efecto sobre la política alemana, Marx y Lassalle, en cuanto fundadores del movimiento alemán de los trabajadores, apenas hacen aparición en ella (las referencias a Lassalle son exactamente tres, y una de ellas, relativa a su padre), y el autor se siente a todas luces cómodo con la «disparidad existente entre el gran número de judíos que destacaron en los debates y el liderazgo del partido socialdemócrata guillermino y el crecimiento, más pausado, de su seguimiento electoral entre los judíos», y prefirió concentrarse en lo segundo.

No obstante, su análisis —perspicaz, aunque a veces excesivamente detallado— evita la mayoría de las tentaciones del separatismo histórico judío. Su obra forma parte de lo que es, tal vez, el último superviviente de la tradición liberal germano-judía: el grupo de historiadores asociados con el Instituto Leo Baeck, de Londres. Posee plenamente el tranquilo y mesurado equilibrio y brío del trabajo que esta admirable institución ha ido divulgando bajo los auspicios de estudiosos como Arnold Paucker y Werner Mosse. Al igual que sus colegas, Pulzer comprende lo que, desde Hitler, se ha tornado casi incomprensible: por qué los judíos de Alemania se sentían profundamente alemanes y, de hecho, por qué «el “cuarto Reich” que se asentó en Hampstead y Washington Heights, en Hollywood y Nahariya, con volúmenes maltrechos de Lessing, Kant y Goethe y discos rallados de Furtwängler y *The Threepenny Opera* (*La ópera de cuatro cuartos*), atestiguaba la tenacidad de las raíces en la *Kulturnation* alemana». En breve: por qué los judíos emancipados del siglo XIX ansiaban, con todo su entusiasmo, «proclamar que habían salido del gueto, que habían entrado en la civilización» que ahora se ofrecía a admitirlos. Pues «la comunidad germano-judía gozaba de una posición intelectual de liderazgo, incluso de dominio, entre otros grupos judíos», aunque solo fuera porque entre los judíos emancipados había más hablantes de alemán que de ninguna otra lengua, incluso si contamos solo aquellos que residían en lo que pasaría a ser, en 1871, el Reich

alemán. Además, como se evidencia en *The Jews of Germany* —estudio de Ruth Gay, generosamente ilustrado y aclarador, pese a que también pasa por alto a Marx y Lassalle—, los judíos alemanes eran en su inmensa mayoría nativos de la zona, incluso después de que se iniciara la inmigración masiva del Este y, con la educación escolar, se pasara de hablar en yídico a hacerlo en alemán.

Ahora bien, la *Kulturnation* alemana era mucho más amplia que esto. El mero hecho —observado, pero sin hincapié, por Pulzer— de que tantas figuras intelectuales destacadas entre la socialdemocracia alemana —incluidos todos sus marxistas más notables, salvo uno— hubieran desplazado su campo de actividad a Alemania desde el imperio Habsburgo (Kautsky, Hilferding) o la Rusia zarista (Luxemburgo, Parvus, incluso Marchlewski y Radek) demuestra que el alemán era la lengua de cultura, desde las marcas de la Gran Rusia hasta las fronteras de Francia. La diferencia principal entre los judíos de Alemania y los judíos emancipados del resto de la zona cultural alemana era que los primeros eran tan solo alemanes, mientras que un número cuantioso de los segundos eran pluriculturales, si no plurilingües. Estos, y probablemente solo estos, constituían la *Mitteleuropa* idealizada con la que soñaban los disidentes checos y húngaros en la década de 1980, en la medida en que enlazaban pueblos y culturas de los imperios multinacionales que, de otro modo, no se comunicaban entre sí.

Además, eran ellos los que llevaron la lengua alemana hasta los puestos avanzados más remotos del imperio Habsburgo —y quizá incluso los que la construyeron allí—, puesto que, como elementos constituyentes más numerosos de la clase media instruida en esas zonas, fueron ellos quienes de hecho usaron el estándar literario alemán en vez de los dialectos hablados por las diásporas alemanas del Este: suabo, sajón y (según confirmaron los filólogos alemanes, en ocasiones con pesar) yídico. «Alemán» significaba libertad y progreso. Hubo estudiantes de las *yeshivot* de Polonia, como Jakob Fromer (según lo documenta Ruth Gay), que en secreto estudiaron alemán entre los comentarios talmúdicos, aprovechando dos

diccionarios: ruso-hebreo y alemán-ruso. Schiller trajo consigo la emancipación de lo que otro polaco ansioso de libertad denominó «las cadenas de la superstición y el prejuicio». Es más fácil cargar de sentimiento el *shtetl*, ahora que ya no existe, que cuando los jóvenes (y las jóvenes) tenían que vivir allí.

Los judíos alemanes ansiaban ser alemanes, con toda la pasión, pero, según observa Pulzer con perspicacia, querían asimilarse «no a la nación alemana, sino a la clase media alemana». Sin embargo, es obvio que la acusación más habitual contra la asimilación —el gran sueño de la movilidad social del siglo XIX— no se les podía aplicar. No suponía negar su identidad judía, ni siquiera en los casos (muy inusuales) de conversión. Según muestra Pulzer, a pesar de la secularización a gran escala y una entrega abrumadora a la idea de ser alemanes, los judíos de Alemania sobrevivieron como grupo consciente de su judaísmo hasta que Hitler los erradicó. Esto tampoco se debió solo al antisemitismo, que, según nos recuerda el autor, en todo caso fue relativamente suave, en comparación con otros países. En palabras del físico refugiado *sir* Rudolf Peierls, «en la Alemania anterior a Hitler, ser judío era un inconveniente soportable». Lo que convirtió a Herzl al sionismo no fue el antisemitismo alemán, ni el vienés (mucho más palpable), sino el caso Dreyfus, en Francia.

Sin embargo, uno quisiera que Pulzer no hubiera elegido el término «etnicidad» para describir lo que vinculaba a los judíos entre sí; en efecto, se sentía que este lazo no era biológico, sino histórico. No se veían a sí mismos como una comunidad de sangre, ni siquiera de una religión ancestral, sino, en palabras de Otto Bauer, como una «comunidad de destino». Como quiera que lo llamemos, no obstante, los judíos emancipados en cuanto grupo no se comportaron igual que los no judíos. (Los judíos orientales, por descontado, se comportaban de un modo muy distinto). En su mayor parte, el libro de Pulzer se dedica a demostrar la especificidad de su conducta política. No es de extrañar que, como comunidad, permanecieran en la izquierda liberal y moderada del

espectro político alemán; pero, en ningún caso, en la extrema izquierda. Incluso el hundimiento del liberalismo, en los años del ascenso de Hitler, los impulsó hacia la socialdemocracia, antes que hacia el comunismo. A diferencia de los judíos de las regiones Habsburgo o zaristas de Europa, su política no era mesiánica. Fueron relativamente pocos, se dice, los que se unieron o votaron al Partido Comunista, y, antes de 1933, los sionistas alemanes —a su vez, una minoría más bien corta— vieron el sionismo como un renacimiento personal, no como un programa de emigración. A diferencia de los judíos orientales, no se veían a sí mismos como extraños en (por citar a uno de ellos) «la tierra de Walther y Wolfram, Goethe, Kant y Fichte».

En suma, los judíos alemanes se hallaban cómodos en Alemania. De aquí que su tragedia fuera doble: no solo resultaron destruidos, sino que no habían previsto su destino. Pulzer hace cuanto puede para dar una explicación racional a la incapacidad de reconocer —más aún: la negativa a hacerlo— qué pretendía Hitler, incluso con posterioridad a 1933. Sin duda, es cierto que nadie —ni siquiera los judíos orientales que vivían entre los que sufrieron la masacre de sus parientes por millares, en 1918-1920— podía esperar, o incluso concebir, lo que a la postre ocurrió en Majdanek y Treblinka. Nadie podía imaginarlo. De hecho, pocos pudieron dar crédito a los primeros informes creíbles sobre el genocidio, que se filtraron a Occidente en 1942. No había precedentes en la historia humana. Sin embargo, este reseñista, que vivió el 30 de enero de 1933 como alumno de una escuela berlinesa, puede dar fe de que entonces algunos ya adoptaron un punto de vista no poco apocalíptico del régimen de Hitler. Y, por ello, pese a toda su reticencia a abandonar Alemania, muchos judíos se prepararon para lo peor, aunque lo subestimaran. A fin de cuentas, casi dos tercios de la población judía que había en Alemania en 1933 emigró durante los seis años siguientes; y así, a diferencia de sus infortunados hermanos polacos, sobrevivieron. Y, pese a todo, de forma voluntaria no dejaron ni siquiera la Alemania nazi. Algunos,

como un descendiente del fundador del Deutsche Bank, enviaron a lugar seguro a la mujer y los hijos, pero prefirieron suicidarse, con posterioridad a la *Kristallnacht* de 1938, antes que abandonar Alemania.

Como fuere, la tragedia de los supervivientes también fue real. Solo aquellos que han experimentado la fuerza, magnificencia y belleza de aquella cultura —que hizo escribir al judío búlgaro Elias Canetti, mediada la segunda guerra mundial, que «mi intelecto seguirá expresándose en alemán»— pueden comprender plenamente qué significó perderla. Solo aquellos cuyos apellidos aún dejan constancia de los pueblos y mercados de sus antecesores en Hesse, Suabia o Franconia conocen el dolor de las raíces desgarradas. Fue una pérdida irreparable, porque las comunidades judías de Centroeuropa no se pueden reconstruir de ningún modo, e incluso si se pudiera, la cultura alemana a la que pertenecían ya no es una cultura universal, sino que ha quedado reducida a una cultura regional (y siento la tentación de decir, más aún, la cultura de una provincia extensa).

Y ¿qué perdió Alemania? Paradójicamente, es probable que perdiera menos que los países del viejo imperio Habsburgo, porque los judíos alemanes se habían integrado en la cultura de una clase media ya existente, mientras que los judíos emancipados del imperio Habsburgo crearon culturas nuevas y, a menudo, como en el caso de Viena, muy distintas de las del Reich. Culturalmente, la expulsión o destrucción de los judíos dejó Alemania en gran parte como había sido anteriormente, aunque más provinciana y periférica de lo que fuera antes de 1933. Y aun así, esto supone subestimar la pérdida de Alemania. El alemán ha dejado de ser la lengua de la modernidad para los provincianos que aspiran a ser europeos. Ya no es la lengua de las publicaciones especializadas, que todo estudioso, de Tokio a Cambridge, debe ser capaz de leer. Sin duda, esto no se debe solo al éxodo o la muerte de los judíos. Pero en cierto sentido, su desaparición sí tuvo claramente un efecto radical: entre 1900 y 1933, el 40 por 100 de los premios Nobel de física y

química fueron a Alemania; desde 1933, solo ha ido a este país uno de cada diez. Consta en la historia, con ironía trágica o humor negro, que uno de los refugiados premiados con el Nobel insistió en volver a visitar el país germano después de 1945, debido a su «inextinguible nostalgia de la lengua y el paisaje de Alemania».

Capítulo 8

DESTINOS DE LA *MITTELEUROPA*

Siempre es peligroso emplear, en el discurso histórico, los términos geográficos. Se necesita una gran cautela porque la cartografía otorga un aire de falsa objetividad a conceptos que a menudo —o quizá habitualmente— pertenecen a la política; al reino de los programas, más que a la realidad. Los historiadores y los diplomáticos son conscientes de con cuánta frecuencia la ideología y las políticas se disfrazan de hechos. Los ríos, como trazan líneas claras sobre los mapas, se convierten en fronteras no solo estatales, sino «naturales». La mera elección de los nombres en los mapas obliga a los cartógrafos, a menudo, a adoptar decisiones políticas. ¿Cómo deben denominar aquellos lugares o rasgos con varios nombres, o aquellos cuyos nombres han cambiado oficialmente? Si se enumeran nombres alternativos, ¿cuáles hay que elegir como los principales? Si los nombres han cambiado, ¿durante cuánto tiempo hay que recordar los anteriores?

Mi atlas escolar austríaco, de la década de 1920, aún recuerda a los lectores que Oslo, la capital noruega, había sido Cristianía; Helsinki solo se indica entre paréntesis, como topónimo alternativo a Helsingfors; y (proféticamente, en este caso) considera que el nombre principal de Leningrado es San Petersburgo. En el atlas británico de referencia en 1970[1], que ahora tengo ante mí, Lvov se

sigue describiendo (entre paréntesis) como Lemberg, pero Volgogrado ha perdido el nombre de Stalingrado, con el que ha pasado a la historia. Dubrovnik y Liubliana aún conservan los subtítulos (Ragusa y Laibach), pero mientras que Cluj, en Rumanía, preserva una referencia a su nombre húngaro (Kolozsvár), no hay huella de su topónimo alemán (Klausenburg) ni, en ese país, de ningún otro nombre alemán.

En ningún sitio la geografía es más inseparable de la ideología y la política que en Centroeuropa, aunque solo fuera porque, a diferencia de la península occidental de Eurasia (lo que hoy denominamos «continente europeo»), la región carece de fronteras o definición aceptada, aunque haya lugares que nunca se incluirán en ninguna versión de la «Europa central», por ampliamente que se la defina (tales como Oslo y Lisboa, Moscú y Palermo). Como es útil disponer de alguna clase de concepto que hable de la Europa central o media (la *Mitteleuropa*), y de hecho tal concepto se emplea sin cesar, esto genera no poca ambigüedad. En realidad, ni siquiera hay acuerdo sobre el uso que debe dársele en la cartografía o el habla, ni actuales ni históricos. Para la *Guide Bleu* francesa de entreguerras, «l'Europe Centrale» constaba de Baviera, Austria, Hungría, Checoslovaquia y Yugoslavia. En los mapas alemanes anteriores, es probable que se incluya la mayor parte de Dinamarca, por el norte, el valle del Po, por el sur, hasta las proximidades de Varsovia, por el este, y las costas de Flandes y Holanda. Por mi parte, he visto mapas que extendían el concepto más al oeste de Lyon o abarcaban el delta del Danubio.

De manera bastante habitual, en los mapas alemanes, la Europa central solía incluir Alemania; mejor dicho, el área del viejo Sacro Imperio Romano «de la nación germánica». No en vano, el concepto político primigenio de la Europa central o *Mitteleuropa* se relaciona con la historia de la unificación nacional alemana y su expansión imperial, en los siglos XIX y XX. Su sentido primero y original se remonta a Friedrich List. La *Mitteleuropa* de List era una región económica superalemana que incluía Bélgica, Holanda, Dinamarca

y Suiza y aún se extendía hasta incluir buena parte de los Balcanes. Después de 1848, cuando, por un momento, la hegemonía Habsburgo pareció posible, el concepto se adoptó fugazmente en Viena. Bismarck, a quien no interesaba la Gran Alemania, tampoco se interesaba por la *Mitteleuropa*. Sin embargo, en la era del imperio el término recobró la popularidad, sobre todo durante la primera guerra mundial, cuando un libro de tal título, obra de Friedrich Naumann, sugirió que en la posguerra se diera una unidad económica y, a la postre, política, del Reich alemán con Austria-Hungría. Naumann estaba pensando no solo en las tierras comprendidas entre el río Vístula y los montes Vosgos, sino también en una hegemonía económica y política que cruzaría los Balcanes hasta adentrarse en Oriente Próximo. Su *Mitteleuropa* estaba en el camino que unía Berlín con Bagdad. Aunque Naumann era liberal y terminó dando su apoyo a la República de Weimar, con Hitler se consiguió brevemente, *de facto*, algo similar a este concepto, pese a que por entonces las ambiciones germánicas se habían ampliado y pretendían la hegemonía de Alemania sobre toda Europa (la Europa continental).

Ahora bien, existe una segunda versión de la *Mitteleuropa*, más reciente desde el punto de vista histórico. Geográficamente, es más restringida por el oeste, aunque más abierta por el sur y el este. Se trata de la «Europa centro-oriental», que se ha definido como «la región oriental del continente europeo, desde aproximadamente el río Elba hasta las llanuras rusas y desde el mar Báltico hasta el mar Negro y el Adriático[2]». Esto tiene sentido desde el punto de vista tanto económico como de la historia social. Históricamente, esta región coincide más o menos con una parte de Europa que es social y económicamente distinta de la región occidental y conservó sistemas de servidumbre agraria o dependencia campesina hasta el siglo XIX. En efecto, esta Europa central coincide con el antiguo imperio Habsburgo, cuya capital (al igual que el núcleo de sus territorios) se halla a fin de cuentas situada en una región que, en un mapa del continente europeo, solo cabría describir como «central».

Políticamente, hay un concepto de esta «Europa central» que expresa nostalgia por el imperio Habsburgo. El territorio de esta vasta aglomeración de regiones y nacionalidades, que se extendía desde el lago de Constanza, por el oeste, hasta las fronteras de Moldavia, por el este, se dividió en 1918 en siete estados (nuevos o preexistentes) y, en la actualidad, está repartido entre doce estados distintos[3]. Desde 1918, la historia ha hecho que quienes antaño vivieron en lo que sus nacionalistas denominaron «prisión de naciones» (*Völkerkerker*) tengan una imagen menos negativa de los reinos del emperador Francisco José (1848-1916). De hecho, probablemente es el único imperio que se recuerda con nostalgia en todos sus antiguos territorios. Esto habría sorprendido a sus contemporáneos. Aun cuando ha sido el único Estado europeo cuya muerte, mucho tiempo esperada, dio origen a grandes obras de la literatura —pienso en Karl Kraus, Robert Musil, Jaroslav Hašek o Miroslav Krleža—, sin apenas excepciones sus enterradores literarios no lamentaron su deceso. La excepción, como veremos, confirma la regla, puesto que incluso la maravillosa novela *Radetzkymarsch* (*La marcha Radetzky*), de Joseph Roth, miraba la monarquía en retrospectiva, desde el confín oriental, con cierta ironía alcohólica.

La nostalgia por lo que Robert Musil denominó Kakania (por las iniciales de la doble monarquía, *k. k*. [*kaiserlich und königlich*, «imperial y real»])[4] no supone que pudiera llegar a revivir. No obstante, su existencia fue tan básica para el sistema de poder de la Europa decimonónica que no se dejó de intentar encontrar alguna entidad centroeuropea equivalente entre Alemania y Rusia.

Después de Versalles, el primero de tales intentos fue quizá el concepto francés de la «Petite Entente»: Checoslovaquia, Yugoslavia y Rumanía, todas ellas integradas, en el todo o la parte, por antiguas regiones del imperio Habsburgo. Fracasó. La Pequeña Entente, y sus distintos miembros, querían crear un bloque independiente en el Danubio, y no lo consiguieron. La supremacía de la Alemania hitleriana hizo que estos proyectos no pasaran de

académicos, pero en sus planes de posguerra, el gobierno británico concibió alguna clase de federación danubiana. Este plan no llegó nunca a ninguna parte. Nada más concluir la guerra, en Checoslovaquia volvieron a circular ideas favorables a una recuperación de la Pequeña Entente, contrarrestadas con un planteamiento húngaro, asimismo vago, de una federación danubiana. Uno y otro proyecto resultaron barridos por la supremacía de Moscú, que también liquidó el plan, mucho más serio, de una federación balcánica, lo cual había sido un objetivo comunista desde hacía tiempo y contaba con el importante respaldo de Tito y Dimitrov. En los años crepusculares del imperio soviético, *Mitteleuropa* —o más bien, un ideal de la identidad centroeuropea— emergió de nuevo entre los autores de la región: Kundera, Havel, Konrád, Kiš, Vajda, Miłosz y otros. Timothy Garton Ash la ha descrito acertadamente al afirmar que miraba atrás, hacia Austria-Hungría, y adelante, «más allá de Yalta». De hecho, tras las revoluciones de 1989, hubo un breve intento de recrear un bloque central en el que se dio en llamar «grupo de Vyšehrad» (o Visegrad), formado por Polonia, Hungría y Checoslovaquia; pero en lo esencial, lo que se pretendía era separar a los estados socialistas más «avanzados» de los más «retrasados», con miras a convencer a la Unión Europea de que los integrase con más rapidez. En la práctica, el fin de la era soviética en esta región no ha contribuido a recuperar una mayor unidad centroeuropea, sino, al contrario, a ahondar en la desintegración de lo que otrora fue el imperio Habsburgo por la fragmentación de Checoslovaquia y Yugoslavia. En suma, el sueño de llenar el hueco que dejó su desaparición se ha esfumado. Sea como fuere, ya no vivimos en la era de la historia europea en la que existía una demanda importante de un bloque intermedio que actuara de baluarte entre los poderes de Alemania y Rusia.

Sin embargo, existe una tercera variante del concepto de *Mitteleuropa* o Europa central que es más peligrosa que la nostalgia del imperio Habsburgo o el deseo de algún otro bloque intermedio entre Rusia y Alemania. Es la que distingue entre un «nosotros»

superior y un «ellos» inferior —o incluso bárbaro— al este y al sur. Este sentimiento de superioridad no es exclusivo, en ningún caso, de quienes viven en el centro de Europa. De hecho, en las dos guerras mundiales y durante la guerra fría, lo usó ante todo el «Oeste», como se hacía llamar, con intención de distinguirse del «Este» y, desde 1945, para diferenciarse concretamente de los países gobernados por regímenes socialistas. Ahora bien, era particularmente relevante para Centroeuropa en general y, sobre todo, para el imperio Habsburgo, porque esa frontera —entre lo que se ha descrito variamente como «avanzado» y «retrasado», «moderno» y «tradicional», «civilizado» y «bárbaro»— corría a través de su territorio. Para citar a su celebrado estadista, el príncipe Metternich: «Asia empieza en la Landstrasse» (la gran carretera que iba de Viena hacia el este). Y la palabra «Asia» (que, según se entendía, implicaba inferioridad) reaparece en el discurso de una parte de la Europa central sobre los otros, como en las obras del escritor decimonónico K. E. Franzos (1848-1904) —nacido en la Bucovina, ese curioso rincón donde coexistían ucranios, polacos, rumanos, alemanes y judíos—, que escribió *Aus Halb-Asien* (*Desde Medio Asia*, «un desierto cultural semiasiático[5]»). Gregor von Rezzori, otro escritor nacido en la Bucovina, le dio un matiz africano al bautizar la zona como «Magrebinia[6]». Es una región en la que todo el mundo estaba en la frontera de una u otra «Asia». Para los alemanes carintios, el límite los separaba de los eslovenos; para los eslovenos, de los croatas; para los croatas, de los serbios; para los serbios, de los albaneses; para los húngaros, de los rumanos. Y, de hecho, en todas las ciudades había una frontera entre cultos y carentes de instrucción, tradicionales y modernos y, en ocasiones (pero no siempre), la frontera coincidía con los límites étnicos o lingüísticos. Cuando los centroeuropeos se veían a sí mismos como agentes de la civilización frente a la barbarie, era un concepto peligrosamente próximo al racismo de la superioridad racial y la exclusión étnica.

Como término político, por lo tanto, la «Europa central» es inaceptable. ¿Qué cabe decir al respecto en cuanto término cultural? ¿Existe una alta cultura, en las artes y las ciencias, que posea fronteras regionales discernibles?

En tiempos existió este tipo de cultura «centroeuropea»: la de los emancipados y, en muchas partes de *Mitteleuropa*, de la clase media, en buena medida judía, de la extensa zona de Europa que había vivido bajo la hegemonía de la *Bildung* alemana. Pero ya no existe, aunque sobreviviera a Hitler en algunas colonias de emigrantes, ya entrados en años, en Londres, Nueva York y Los Ángeles. Era centroeuropea por tres razones. Primero, porque solo en el cinturón central de Europa fue el alemán la primera lengua internacional de cultura, aunque, en los días en los que todo europeo culto sabía francés, tampoco fue la única. La zona de la hegemonía cultural y lingüística alemana se extendía desde el Rin a las fronteras orientales del imperio Habsburgo, y desde Escandinavia hasta el interior de los Balcanes. Para la mayoría de esa península, la capital cultural era Viena. Elias Canetti, de la ciudad de Ruse, en el bajo Danubio búlgaro, fue (y no dejó de ser nunca) un vienés por cultura, que habló y escribió en alemán hasta el fin de su agitada vida. Dentro de esta zona, el alemán no solo era la lengua internacional primaria, sino también la lengua mediante la cual los que provenían de pueblos y regiones más retrasados podían acceder a la modernidad. K. E. Franzos expresó de forma característica este ideal de la cultura alemana como medio de emancipación universal en su relato breve «Schiller en Barnow», que sigue la pista de la fortuna de un volumen de poemas de Schiller, según pasa por las manos de varios de los habitantes de una remota aldea de Galizia: un monje polaco, un judío y un campesino ruteno (ucranio). Para todos ellos, supone emerger del pasado al futuro.

En consecuencia, fuera de los núcleos cuya población solo hablaba alemán (o, mejor dicho, la combinación de la lengua literaria alemana con un dialecto hablado), era típico que esta cultura

centroeuropea perteneciera a un grupo cuyos miembros hablaban también otros idiomas; por ello, podía actuar como puente entre pueblos. Así, cabría decir que el auténtico centroeuropeo se hallaba en alguna encrucijada de lengua y cultura, como Ettore Schmitz, de Trieste, más conocido por su seudónimo literario de Italo Svevo («el italiano alemán»). No es casualidad que quien mejor ha dejado memoria de esta *Mitteleuropa* y el Danubio —que es su eje— sea otro triestino, Claudio Magris, natural de ese extraordinario rincón del Adriático donde se encuentran las culturas italiana, alemana, húngara y varias culturas eslavas, que a su vez se combinan con los dialectos campesinos de la zona rural y la música multicultural de un gran puerto marítimo.

Segundo: solo en una parte de Europa —en la práctica, solo en la monarquía de los Habsburgo— el público culto constaba principalmente de judíos, quienes, hasta la segunda guerra mundial, representaban el 10 por 100 de la población de Viena y un porcentaje aún más elevado de la de Budapest. Antes de 1848, en gran medida, habían estado excluidos de las capitales del imperio Habsburgo. En su inmensa mayoría, entraron en ellas en la segunda mitad del siglo XIX, procedentes de las ciudades pequeñas de Moravia, Eslovaquia y Hungría, y con el tiempo también de regiones más remotas de lo que hoy es Ucrania. Desde el punto de vista cultural, estos judíos emancipados se veían a sí mismos como «centroeuropeos» alemanes, en su intento de distanciarse de los judíos orientales, tradicionalistas y hablantes de yídico, que emigraron hacia el oeste en el siglo XX, hasta terminar sus vidas en los mismos hornos de gas de la Alemania de Hitler. De hecho, en 1880, el más judío de los *shtetls* de Galizia, la ciudad de Brody (unos veinte mil habitantes, con un 76,3 por 100 de judíos), insistió en que sus niños recibieran la educación primaria exclusivamente en escuelas de lengua alemana y, cuando las autoridades negaron el permiso, defendieron su voluntad en un juicio especial ante la Corte Imperial de Justicia de Viena[7].

La distinción conceptual entre los *Ostjuden* —judíos orientales, es decir, los que vivían en el antiguo reino de Polonia, repartido entre Rusia, Prusia y Austria en el siglo XVIII— y los *Westjuden* —judíos occidentales; más específicamente, los de los territorios hereditarios (*Erblande*) de la monarquía Habsburgo— parece haber surgido en la Bucovina, donde el choque entre la élite judía asimilada y emancipada y, por otro lado, la mayoría yidicohablante se tornó particularmente intenso a finales del siglo XIX, después de que en 1875 se fundara la Universidad de Czernowitz, de lengua alemana.

En tercer y último lugar, es preciso llamar «centroeuropeos» a los pueblos de esta cultura porque el siglo XX los dejó sin hogar. Solamente se los podía identificar a partir de la geografía, porque sus regímenes fueron y vinieron. Durante el siglo XX, los habitantes de una ciudad que antaño estuvo unida por tranvía eléctrico con Viena, a unos pocos kilómetros de distancia, así como con Pressburg (que también se ha conocido como Pozsony y Bratislava; todas las ciudades centroeuropeas tienen varios nombres), han sido ciudadanos de la parte húngara de Austria-Hungría, de Checoslovaquia, del satélite alemán Eslovaquia, de la Checoslovaquia comunista (y, por breve tiempo, poscomunista) y, de nuevo, de un Estado eslovaco. Si eran judíos sin entusiasmo por un Estado nacional propio de «sangre y tierra» en Palestina, entonces la única patria a la que podían volver la mirada era, al igual que Joseph Roth (de Brody), la antigua monarquía de Francisco José, que trataba a todas sus naciones con el mismo escepticismo amable. Y esto, como todo el mundo sabía, se había ido para no volver.

Pero también se ha ido para siempre esa cultura en sí misma. Sus monumentos materiales, y en particular, los grandes teatros y óperas —las catedrales de su tiempo, que servían a las aspiraciones espirituales, pero ya no necesariamente religiosas, de la burguesía— siguen siendo el núcleo de las ciudades de la Europa central. Los edificios que dominan el bulevar circular que se

construyó en torno del viejo centro urbano cuando Viena se modernizó después de 1860 no son, como se pretendía tras la derrota de la revolución de 1848, «palacios, cuarteles e iglesias, sino centros de gobierno constitucional y alta cultura[8]»: entre los últimos figuran la universidad, el Burgtheater, los dos colosales museos de representación del Arte y las Ciencias Naturales, y la Ópera. Y aun así, esta alta cultura centroeuropea pertenecía a una élite culta relativamente (a veces, absolutamente) reducida, pese a que las instituciones educativas pretendían acercarla al conjunto de la población. Sea como fuere, lo que hoy valoramos al respecto era de muy escaso interés para la mayoría de los cincuenta y tantos millones de habitantes de la monarquía Habsburgo. ¿Cuántos de ellos podrían haberse sentado en la suma de todos los teatros de la ópera de aquella monarquía? En 1913, la propia ciudad de Viena ofrecía a sus dos millones de habitantes una sala de conciertos con aproximadamente seiscientos asientos, desde los que escuchar las glorias de la música sinfónica y de cámara vienesa.

No obstante, incluso dentro de estos límites, la cultura de *Mitteleuropa*, en lo esencial ligada a una sola lengua, estaba siendo socavada y dividida por el ascenso del nacionalismo, ya en el mismo siglo XIX. A pesar de la obra de traductores notables, las literaturas escritas en lenguas nacionales continuaron siendo poco conocidas fuera de sus países de origen. Entre los lectores centroeuropeos, fuera de las tierras checas, ¿cuánto sabían o querían saber sobre Vrchlický o Jan Neruda?; fuera de Hungría, ¿cuánto les interesaban Vörösmarty y Jókai? En realidad, las divergencias en el seno de Centroeuropa saltan a la vista incluso en campos relativamente tan transnacionales como la música y la política. Los socialistas húngaros no eran marxistas a la austríaca, aunque solo fuera porque no aceptaban el liderazgo intelectual de Viena. Bartók y Janáček no son primos de Bruckner y Mahler. El resentimiento que existía en las provincias alpinas de Austria hacia los vieneses y los judíos, la tensión cultural, al par que musical, entre la Austria católica y la cultura Habsburgo finisecular, ahora tan admirada, era

palpable. No era su cultura. Paradójicamente, en el campo del entretenimiento ligero de la clase media sí sobrevivió mejor un elemento común a Centroeuropa: las danzas de origen eslavo y húngaro, comunes a toda la región; el sustrato musical de los violinistas cíngaros; las operetas de orientación balcánica y húngara de Strauss, Lehár y Kálmán. Sin duda, son muy perceptibles en el vocabulario multicultural (magiar, checo, italiano, yídico) del dialecto vienés y en algo parecido a una gastronomía centroeuropea, que mezcla los platos y las bebidas de vieneses, austríacos alemanes, checos, polacos, húngaros y eslavos del sur.

Desde la segunda guerra mundial, y más aún desde el final de los regímenes socialistas europeos, la vieja cultura de la Europa central ha quedado pulverizada por tres cambios de gran calado: la masacre o la expulsión étnica masiva; y dos elementos de éxito que han ido juntos, como han sido la cultura de masas mundial y comercializada, y el inglés como lengua incuestionada de la comunicación universal. El triunfo de una versión estadounidense de la cultura de masas comercial no es exclusivo de Centroeuropa y no requiere aquí de más explicaciones. Pero los otros dos cambios han sido cruciales para la Europa central. La emigración o el asesinato colectivo de minorías nacionales y culturales —en particular, de judíos y alemanes— ha convertido a países plurinacionales como Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia y Rumanía en países mononacionales, al par que ha simplificado las complejidades culturales de sus ciudades. Las familias más antiguas de la ciudad de Bratislava (Pressburg, Pozsony), que la recuerdan como punto de encuentro de pueblos y culturas, aún se distinguen a sí mismas, con el apelativo de «pressburaks», de los «bratislavaks» que, venidos de las zonas rurales de Eslovaquia, determinan ahora el carácter de la capital de su país. Y, como podrá confirmar igualmente quien las visite hoy, lo mismo cabe afirmar de ciudades como Czernowitz (Chernivtsi) y Lemberg (Lwów, Lviv). *Mitteleuropa* ha perdido una de sus características esenciales.

Del mismo modo, pero quizá aún más relevante, tenemos el fin de la hegemonía lingüística alemana. El alemán ha dejado de ser la lengua franca de la expresión culta entre el Báltico y Albania. No es solo que un joven checo, cuando se encuentre con un joven húngaro o esloveno, probablemente se comunicará con él o ella en inglés; sino que ninguno de ellos puede esperar hoy que el otro sepa alemán. Es también que, en la actualidad, ya no es probable que nadie que no sea hablante nativo de alemán emplee a Goethe y Lessing, Hölderlin y Heine como cimiento de la cultura selecta; menos aún, como tránsito del retraso a la modernidad.

Desde Weimar, la cultura alemana ya no marca la pauta en la Centroeuropa. Es solo una cultura nacional entre otras. La vieja cultura de *Mitteleuropa* quizá no se olvide. Se la traduce y se escribe sobre ella más que nunca. Sin embargo —como el repertorio de los conciertos clásicos, sinfónicos y de cámara, que se basa en muy gran medida en compositores que vivieron y trabajaron en un área de pocos kilómetros cuadrados, cuyo centro era Viena—, no pervive.

La *Mitteleuropa* política y cultural pertenece a un pasado que es improbable que vuelva. Solo permanece una de las cosas que la caracterizó. La frontera que separa las economías ricas y exitosas del Occidente europeo frente a las regiones orientales del continente, que antaño corría por medio del imperio Habsburgo, sigue allí; solo que ahora corre por medio de lo que será la Unión Europea ampliada.

Capítulo 9

CULTURA Y «GÉNERO» EN LA SOCIEDAD BURGUESA EUROPEA, 1870-1914

A mediados del siglo XIX empezaron a publicarse en Gran Bretaña, de forma regular, obras de referencia sobre las personas que o estaban en la vida pública o eran notorias por cualquier razón. El compendio más conocido, antecesor directo del actual *Who's Who* [«Quién es quién»] —a su vez precedente de la mayoría de los demás libros similares de referencia bibliográfica—, se llamaba *Men of the Time* [«Hombres de nuestro tiempo»]. Comenzaré este estudio sobre el problema de las relaciones públicas y privadas entre los sexos en la cultura burguesa de entre 1870 y 1914 con este cambio editorial, pequeño, pero no carente de significado.

El cambio editorial que se menciona arriba fue relevante, pero no porque un libro de referencia anteriormente limitado a los hombres decidiera incluir a mujeres. De hecho, hacía tiempo que *Men of the Time* contenía un pequeño porcentaje de mujeres; y el porcentaje que figuraba de forma habitual en tales compendios (incluido, desde 1897, *Who's Who*) no se incrementó de manera clara. Sí hubo intentos de que ascendiera, pero siguió oscilando entre aproximadamente el 3 por 100 y el 5 por 100[1]. Hasta la segunda gran oleada feminista, de los años sesenta y setenta del siglo XX, no entró una cuota mucho mayor de mujeres en los libros de referencia

no específicos de un solo «género» (*gender*): en el suplemento del *Dictionary of National Biography* para 1970-1980 se incluye un 15 por 100 de entradas femeninas. La novedad estaba en reconocer formalmente que las mujeres, como sexo, tenían un lugar en la esfera pública, de la cual se las había excluido antes con la sola excepción de, por así decir, anomalías individuales. Que en realidad Gran Bretaña —el más burgués de los países— hubiera estado gobernada por una mujer durante más de cincuenta años, antes de que se autorizara a su sexo a contar con un puesto oficial en el cuerpo de personajes públicos reconocidos, hace hincapié en la importancia del cambio.

Déjenme dar un segundo ejemplo de este reconocimiento de que las mujeres tienen una dimensión pública. La Exposición Anglo-francesa que se celebró en Londres en 1908 fue, como todas las muestras internacionales del siglo XIX, una colección de símbolos que incluía actitudes vigentes. Esta exposición fue distinta porque, por primera vez, se combinó con los Juegos Olímpicos, celebrados en un estadio construido especialmente para la ocasión, y también por incluir un palacio especial para el «trabajo femenino». No hará falta ocuparse del contenido del edificio, aunque vale la pena tomar en consideración dos hechos. En primer lugar, que, según la información contemporánea, las artistas preferían enviar sus obras al Palacio de las Artes general, no específico de su «género», antes que mostrarlo bajo el encabezado del «trabajo femenino»; en segundo lugar, que el Consejo Industrial de las Mujeres protestó porque las féminas que de hecho hallaron empleo en la exhibición sufrían un brutal exceso de trabajo y se les pagaba peor[2]. La cuestión es que el Palacio del Trabajo Femenino no celebraba a las mujeres en tanto lo que eran, sino por lo que hacían; no como piezas funcionales del engranaje de la familia y la sociedad, sino a tenor de lo que obtenían individualmente.

Este cambio también resulta evidente si comparamos los criterios de inclusión femenina en los libros de referencia antiguos con los textos de la nueva era. Un porcentaje muy alto de las

mujeres nombradas en una obra típica de la primera parte del siglo —*Men of the Reign* [«Hombres del reino»], publicada para celebrar los cincuenta años en el trono de la reina Victoria— no figuran allí de propio derecho, sino debido a los lazos familiares (es decir, como hermanas, hijas, esposas, viudas, amantes u otros vínculos con hombres notorios), o bien (lo que supone casi lo mismo) en cuanto miembros de redes de parentesco regias o aristocráticas. Las obras de referencia posteriores no tienen ninguna seguridad al respecto de cómo tratar ese tipo de casos, representados característicamente por las damas nobles y reales; pero, en general, las publicaciones tendieron a ir omitiéndolos, cada vez más.

Un tercer ejemplo que demuestra este nuevo reconocimiento público de las mujeres es el esfuerzo palmario que se hizo para hallar mujeres que cupiera incluir, razonablemente, en el escaparate reservado a los logros de las mujeres en la esfera pública. En los volúmenes iniciales de *Men and Women of the Time* [«Hombres y mujeres de nuestro tiempo»] constan mujeres cuya única distinción era haber aprobado los exámenes de la universidad con nota alta, y, temporalmente, estos compendios también se rellenaron con algunas otras damas nobles. Más adelante, ambas prácticas cayeron en desuso[3]. Quizá sea más llamativa la elevada representación femenina en los primeros años de los nuevos premios Nobel. Entre 1901, cuando se concedieron por primera vez, y 1914, se otorgaron cuatro veces a mujeres (a Selma Lagerlöf, en literatura; a Bertha von Suttner, el premio de la paz; y a Marie Curie, el de ciencia, en dos ocasiones). Dudo que, en ningún período posterior de extensión similar, se haya visto una proporción comparable de premios Nobel femeninos.

En suma, hacia finales del siglo XIX, hallamos una tendencia distintiva, en Europa y América del Norte, a tratar a las mujeres como personas en el mismo sentido que les daba la sociedad burguesa: análogas a los varones y, en consecuencia, con una análoga capacidad de lograr metas. Esto se aplicó de manera clara en un campo simbólico tan relevante como el del deporte, que a la

sazón se estaba empezando a desarrollar. En el tenis, pocos años después de que se instituyera el campeonato individual masculino, se creó uno femenino en Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos. Quizá a nosotros no nos parezca revolucionario el permitir que las mujeres —incluso las casadas— compitieran en un campeonato individual; pero quisiera destacar que, en las dos últimas décadas del siglo XIX, esta era un novedad más radical de lo que tendemos a pensar hoy. Por descontado, en cierto sentido, el creciente reconocimiento al segundo sexo en cuanto cuerpo de individuos capaces de obtener grandes logros va en paralelo a la creciente presión favorable a reconocer a las mujeres en cuanto poseedoras de los derechos clásicos del individuo burgués. Formal o institucionalmente, el reconocimiento de la ciudadanía de las mujeres se demoró, en la mayoría de países, hasta después de 1917; pero como indicio de la fortaleza de la tendencia, tenemos la rapidez con la que progresó durante la primera guerra mundial y una vez concluida esta. En 1914, casi ningún gobierno había concedido voto a las mujeres; pero diez años más tarde, el derecho de las mujeres a votar formaba parte de la constitución de la mayoría de estados de Europa y América del Norte. Como dato más directamente relacionado con la cuestión de las mujeres en la esfera pública: en 1917, la monarquía británica, por vez primera, instituyó un sistema honorífico que recompensaría por igual los méritos de hombres y mujeres, la Orden del Imperio Británico.

Aunque este acceso de las mujeres a la esfera pública, en teoría, no estaba limitado a ninguna clase en particular, en la práctica, como es natural, nos las hemos de manera muy mayoritaria con mujeres de las clases media y alta. La única excepción relevante al respecto, como siempre, se halla en el campo del entretenimiento. Prácticamente todas las otras formas de actividad, profesionales o no, en las que las mujeres pudieran llegar a ser públicamente notorias dependían del ocio, los recursos materiales y la escolarización, como factores aislados o en combinación. La mayoría de mujeres de las clases trabajadoras, simplemente, no

podían disponer de estas tres ventajas. El simple hecho de desarrollar un trabajo pagado o entrar en el mercado de trabajo tenía un significado público para las mujeres de las clases media y alta, significado inexistente entre las mujeres de las clases trabajadoras, pues todas ellas trabajaban por definición y, en la mayoría de casos, en un estadio u otro de sus vidas, se veían obligadas (aunque solo fuera por necesidad financiera) a ejercer empleos remunerados. Por otra parte, se creía que el trabajo, y en especial el remunerado, era incompatible con la condición de una dama, condición a la que aspiraban las mujeres de los estratos burgueses. En consecuencia, a una mujer de clase media que ganara dinero se la consideraba, *ipso facto*, anómala, ya fuera por rebeldía o como víctima desafortunada. En uno u otro caso, planteaba problemas de identidad social. Además, las instituciones educativas y las profesiones organizadas en las que ansiaban entrar las mujeres de clase media —para las otras clases, quedaban fuera del alcance o del horizonte— se resistían a esa penetración. Por lo tanto, el mero hecho de que las mujeres hubieran tenido éxito resultaba de interés público. En 1891, nadie habría soñado con incluir a hombres jóvenes en un *Who's Who* por la simple razón de que hubieran obtenido un título universitario de primera clase; pero a las mujeres jóvenes sí se las podía incluir por esta sola razón. En la práctica, por ende, este capítulo se ocupa casi exclusivamente de mujeres que, o pertenecían a la burguesía, o aspiraban a acceder a ella; o bien, por descontado, de mujeres de una condición social superior.

Para nuestro propósito actual, no hará falta investigar en exceso las razones que explican los cambios mencionados más arriba. Evidentemente, las mujeres de la clase media que deseaban entrar en la esfera pública ejercían una presión considerable. No cabe ninguna duda de que accedieron a ella con una intensidad que antaño habría parecido increíble (salvo para unos pocos revolucionarios). Tampoco cabe duda de que no podrían haberlo conseguido de no haber contado con el apoyo de sectores

masculinos importantes: en primer lugar, de los varones situados en la posición de autoridad familiar sobre sus mujeres; y en segundo lugar —y con mucha más reticencia y lentitud—, de los varones que regían las instituciones a las que las mujeres querían acceder. Hasta este punto son inseparables las esferas privada y pública de los sexos.

Por razones obvias, solemos hacer hincapié en la oposición a la emancipación de las mujeres, que fue en efecto tan obstinada, irracional e incluso histérica, que es lo primero que llama la atención de cualquiera que, desde nuestro presente, observe sin prejuicios la escena del siglo XIX. Así, la Sociedad Psicoanalítica de Viena debatió en 1907 en torno de un artículo sobre las estudiantes de medicina, donde se afirmaba que estas chicas solo deseaban estudiar porque eran demasiado feas para conseguir marido, y desmoralizaban a los estudiantes varones por la laxitud de su conducta sexual, por no hablar del hecho de que las mujeres no eran aptas para el estudio. Los psicoanalistas que rebatieron educadamente este galimatías histérico, sin duda, estaban entre los varones menos tradicionalistas o reaccionarios de la burguesía vienesa. Sin embargo, aunque estos hombres no aprobaban la estridencia de la citada denuncia, el propio Freud opinaba (en 1906) que «es cierto que la mujer no gana nada con el estudio y, en su conjunto, la suerte de las mujeres no mejorará con ello. Además, las mujeres no pueden igualar el éxito con que los hombres logran sublimar la sexualidad[*]».

Por otra parte, no debemos olvidar nunca que detrás de cada chica burguesa a la que se le concedía una oportunidad había, como mínimo, un padre que le daba el permiso y, casi con toda seguridad, pagaba el coste; es obvio que a ninguna mujer cuya apariencia o condición visible la catalogara de joven «señora» le habría resultado fácil aceptar un trabajo remunerado sin la aprobación de sus padres u otras figuras de autoridad familiar. Pero, de hecho, tal apoyo paterno no fue escaso. Basta considerar el extraordinario crecimiento que vivió la educación secundaria formal

para chicas en los últimos cuarenta años previos a la primera guerra mundial. En Francia, mientras el número de *lycées* masculinos se mantuvo estable entre los 330 y 340, el total de establecimientos femeninos del mismo tipo pasó de ninguno en 1880 a 138 en 1913, con lo que se formaba a una chica por cada tres chicos. En Gran Bretaña, el número de escuelas secundarias femeninas, en 1913-1914, era comparable al de las masculinas: 350 contra 400. Treinta, o incluso diez años antes, esto no habría sido así.

Las desigualdades de este proceso no son menos interesantes, aunque no puedo pretender darles una explicación. Así, mientras que la educación secundaria femenina era del todo insignificante en Italia, con tan solo 7500 alumnas, y el crecimiento fue escaso en los Países Bajos y Suiza, en cambio en 1900 había en las escuelas secundarias rusas un cuarto de millón de chicas. Rusia también lideró el campo de la educación universitaria femenina, si dejamos a un lado la población de los *colleges* de Estados Unidos, por no ser comparable. Las nueve mil estudiantes universitarias que había en Rusia en 1910 venían a duplicar las cifras de Alemania, Francia e Italia, y cuadruplicaban las de Austria[4]. No será necesario recordar aquí que las primeras universidades que proporcionaron espacio a las mujeres, en una escala ya significativa, fueron las de Suiza, en la década de 1880, lo que permitió, ante todo, que acudieran numerosas posibles estudiantes de la Europa oriental.

Quizá exista, o quizá no, una razón material para este crecimiento de la educación femenina, pero difícilmente habrá duda de que también había una correlación positiva entre la ideología de los padres y las expectativas de emancipación de sus hijas. En muchas partes de Europa —quizá en los que menos, en los países católico-romanos— lo que se encuentra, a todas luces, es un cuerpo de padres burgueses —cabe conjeturar que en su mayoría de tendencia liberal y progresista— que infundieron en sus hijas tanto conceptos progresistas como intenciones de emancipación y, en algún momento de finales del siglo XIX o principios del siglo XX,

aceptaron que debían procurarse una educación superior, e incluso interpretar un papel en la vida pública y profesional.

Esto no significa que tales padres trataran a sus hijas exactamente igual que a sus hijos. Probablemente, que las mujeres hallaran más facilidad para abrir las puertas de la medicina que las de otras profesiones guarda alguna relación con el hecho de que curar encajara en la imagen convencional de las mujeres como seres particularmente aptos para el cuidado ajeno. Incluso en la década de 1930, el padre de la cristalógrafa Rosalind Franklin —que formaba parte de una red de parentesco típicamente burguesa, de judíos liberales y prósperos acostumbrados a hijos más radicales o incluso socialistas— le desaconsejó que se dedicara profesionalmente a las ciencias naturales. Él habría preferido verla en alguna clase de trabajo social[5]. Sin embargo, quiero sugerir aquí que miembros de estos grupos burgueses progresistas, en algún momento anterior a 1914, llegaron a aceptar este nuevo y más amplio papel social para sus hijas, quizá incluso para sus mujeres. El cambio parece haberse producido con notable rapidez. En Rusia, el número de mujeres estudiantes pasó de poco más de dos mil, en 1905, a 9300, en 1911. En 1897, solo había en Reino Unido cerca de ochocientas universitarias[6]; en 1921, en cambio, había unas once mil estudiantes universitarias a tiempo completo (cifra aún bastante inferior a un tercio del número total). Y es más: el número de estudiantes femeninas y su porcentaje en el grupo de edad relevante prácticamente no cambió hasta la segunda guerra mundial, y el porcentaje de mujeres respecto al total de estudiantes universitarios sufrió un descenso pronunciado[7]. De ello solo cabe colegir que la reserva de padres que animaba a sus hijas a estudiar ya había actuado al completo al terminar la primera guerra mundial. En Gran Bretaña, no fluyó ninguna otra fuente social o cultural de universitarias hasta la expansión académica de las décadas de 1950 y 1960. Y aún debo observar, dicho sea de paso, que, incluso en 1951, las universitarias procedían de clases medias y altas en una medida claramente superior a la de los universitarios.

En cuanto a la celeridad del cambio, solo cabe conjeturar. En Gran Bretaña parece estar relacionado con el ascenso del movimiento feminista que, reunido en torno del lema «votos para las mujeres», se convirtió en una fuerza masiva en la primera década del siglo XX. (Me contengo de hacer conjeturas sobre otros países). Ciertamente, el sufragismo de la década de 1900 representaba una alternativa plenamente aceptable para mujeres no poco convencionales de las clases medias y altas. De hecho, en 1905, se enumeró a una cuarta parte de todas las duquesas británicas en el directorio adjunto al feminista *Englishwoman's Yearbook* [«Anuario de la mujer inglesa», 1905], y tres de ellas, junto con tres marquesas y dieciséis condesas, eran en realidad vicepresidentas de la Asociación Sufragista Conservadora y Unionista. El *Suffrage Annual and Women's Who's Who* [«Anuario sufragista y quién es quién de las mujeres»] de 1913, compendio de casi setecientas militantes en activo del movimiento favorable al voto femenino, muestra que pertenecían en su inmensa mayoría no solo a las clases medias, sino a estratos asentados en el nivel medio-alto de la sociedad británica[8]. De los padres identificables de estas mujeres, más del 70 por 100 eran oficiales de las fuerzas armadas, eclesiásticos, médicos, abogados, ingenieros, arquitectos o artistas, maestros o directores de colegios privados, altos funcionarios civiles y políticos; el 13 por 100 eran aristócratas o terratenientes sin más descripción; y el 12 por 100 eran hombres de negocios. Los militares y los eclesiásticos tenían una representación particularmente desproporcionada, al igual que los padres con experiencia colonial. Entre los esposos identificables de estas activistas —casadas en un 44 por 100—, las profesiones tradicionales incluían hombres de negocios menos destacados, y abundaban bastante más las nuevas profesiones, como el periodismo; pero es obvio que la mayoría de las activistas pertenecían a las clases alta y media-alta. También debe observarse que casi un tercio de las mujeres entradas en el *Woman's Who's Who* tenía teléfono, un equipamiento doméstico bastante excepcional en 1913. Para completar la imagen, basta

añadir que no menos del 20 por 100 de estas sufragistas poseía un título universitario.

Su relación con la cultura quizá nos la indiquen brevemente las profesiones, en la medida en que se mencionan: un 28 por 100 eran maestras, el 34 por 100 eran escritoras y periodistas, un 9 por 100 se describían a sí mismas como artistas y el 4 por 100 eran actrices o músicas. Así, el 75 por 100 de las 229 personas que informaban al respecto trabajaba en actividades directamente relevantes para la creación, difusión o reproducción de la cultura.

En consecuencia, podríamos aceptar que, en algún momento de los últimos veinte o treinta años anteriores a la primera guerra mundial, el papel y el comportamiento de las mujeres, según se concebía en la sociedad burguesa decimonónica, cambió de forma rápida y sustancial en varios países. No quiero decir con esto que las nuevas mujeres emancipadas de clase media formaran más que una modesta minoría incluso entre su grupo de edad; pero, según se ha sugerido al comenzar este capítulo, la velocidad con la que se le dio reconocimiento público sugiere que, ya desde el principio, se veía a esta minoría como la vanguardia de un ejército mucho más numeroso, que estaba a punto de seguir.

No quiere ello decir que el auge de las mujeres emancipadas fuera especialmente bienvenido por los hombres burgueses. Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, uno encuentra reacciones misóginas —o, como mínimo, ultrasexistas— entre los intelectuales, incluso entre intelectuales emancipados de origen liberal, que parecen transmitir inquietud y miedo. La reacción más típica —que se encuentra, en varias versiones y con varia intensidad histérica, en Otto Weininger, Karl Kraus, Möbius, Lombroso, Strindberg y la lectura a la sazón corriente de Nietzsche— hacía hincapié en que el femenino eterno y esencial excluía el intelecto, de lo que se derivaba que la competencia de las mujeres en campos considerados hasta entonces como esencialmente masculinos era, en el mejor de los casos, inútil; y en el peor, un desastre para ambos sexos. La polémica de 1907 entre los psicoanalistas vieneses,

citada más arriba, es un ejemplo típico. Quizá la cultura intensificada y conscientemente homosexual de la juventud intelectual masculina en Gran Bretaña, como por ejemplo la de los «Apóstoles» de Cambridge, refleja una inquietud similar[9].

Sin embargo, en lo que aquí se debe hacer hincapié no es en la continua (aunque a veces oculta) oposición masculina al feminismo, sino en la admisión de hasta qué punto el papel de las mujeres burguesas ya había cambiado, como indica, de hecho, la cita de Freud. Pues uno de los elementos de la guerra de sexos de fin de siglo, según lo veían los varones beligerantes, era reconocer la sexualidad independiente de la mujer burguesa. La esencia de la mujer —de cualquier mujer, incluida la burguesa, lo que en sí mismo era nuevo— había dejado de ser el decoro, la modestia y la moralidad para ser la sensualidad; ya no era la *Sittlichkeit*, sino la *Sinnlichkeit*. Karl Kraus escribió numerosas variaciones sobre este tema y, de hecho, la literatura austríaca, de Schnitzler a Musil, abunda mucho en ello. Y ¿quién podría decir, en la era de las hermanas Richthofen, que esto no era realista? De forma muy natural, la liberación sexual formaba parte de la emancipación femenina; en la teoría, sin lugar a dudas. Especialmente, por descontado, para la joven burguesa soltera, quien, por convención, debía permanecer *virgo intacta*. A la investigación histórica, como siempre, le resulta difícil derribar las puertas de los dormitorios, y más aún cuantificar lo que sucedía detrás. Pero yo no veo razón alguna para dudar de que, en 1914, en los entornos judío y protestante de Europa (sobre todo en los círculos emancipados política y culturalmente), resultaba mucho más fácil dormir con las chicas de clase media de cuanto lo había sido veinte años atrás. La carrera sexual de H. G. Wells así lo pone de manifiesto. Es mucho más difícil descubrir qué ocurría en el territorio ignoto del adulterio, por lo que me abstendré de hacer conjeturas al respecto.

Así pues, ¿cuál era el papel del «género» en este período de la cultura burguesa? Y ¿cómo se situaba entre las esferas pública y privada? Se ha defendido que el modelo de los papeles sexuales

femeninos, en la sociedad burguesa clásica del siglo XIX, convertía a la mujer en principal portadora de la cultura o, más bien, de los valores espirituales y morales de la vida —los más «elevados»—, como algo distinto de los valores «inferiores», materiales e incluso animales, representados por los hombres. Es la imagen del próspero hombre de negocios que asiste, visiblemente aburrido, a un concierto sinfónico al que su mujer le ha arrastrado en contra de su voluntad. Hay algo de verdad en este estereotipo, incluso si suponemos que el interés de la mujer por asistir a funciones culturales refleja el deseo de compartir la elevada condición social de quienes iban a los conciertos, más que una genuina pasión musical *per se*. No obstante, es imprescindible recordar una limitación crucial del papel cultural de una mujer burguesa: en la práctica, estaba restringido tanto porque el hombre se arrogaba el monopolio del intelecto en la esfera pública (a la cual, sin duda, pertenecía la cultura) como porque a las mujeres se les negaba la clase de educación (*Bildung*) sin la cual la cultura era inconcebible. Por descontado, las mujeres burguesas leían, pero en gran parte leían lo que otras mujeres escribían para un mercado específicamente femenino: novelas, moda, noticias, cotilleo social y cartas. Las grandes novelas escritas desde el interior de este mundo femenino, como las de Jane Austen, tratan de mujeres jóvenes, inteligentes y vivaces, que viven aisladas no solo entre los hombres —que no esperan de sus esposas más que la caricatura de cultura denominada «destreza»: un poco de piano, un poco de dibujo o acuarela, etc.—, sino también entre mujeres cuya mentalidad se centra enteramente en la estrategia y la táctica del matrimonio, que son idiotas en todos los demás campos y a veces carecen incluso de la capacidad de gestión doméstica, como la Sra. Bennett en *Orgullo y prejuicio*. En efecto, como la esencia de un buen matrimonio era un marido con buenos ingresos, la pericia en la gestión no era imprescindible.

Paradójicamente, fue en el extremo inferior de las pendientes del ascenso social donde resultó más obvio el papel de las mujeres

como portadoras de cultura (incluida aquí la *kultura* en el sentido soviético, es decir, limpieza personal y demás). Pues entre las clases trabajadoras, las mujeres representaban los únicos valores alternativos a los que imperaban entre los hombres, a saber, la barbarie y la excelencia física. En el mundo burgués, el varón se distinguía de las oscuras masas inferiores —y, de paso, de la bárbara minoría de los nobles situados por encima— por construir el éxito a partir de un empeño y de cualificaciones mentales, antes que físicas. En las biografías y autobiografías de los órdenes inferiores, a menudo son las madres, antes que los padres, las que animan las ambiciones intelectuales o culturales de los hijos: D. H. Lawrence es un buen ejemplo al respecto. De lo que tiene que escapar Huckleberry Finn, como tantos otros «machos» típico-ideales, es de la influencia civilizadora de las mujeres de frontera. Y en cuanto se instituyó la educación primaria general, fueron las mujeres las que, por costumbre, ocuparon las plazas de enseñante, tanto en los países anglosajones como en varios otros. Incluso en Francia, en la temprana fecha de 1891, eran más numerosas las mujeres que los hombres que se apuntaban al magisterio como profesión[10].

Yo sugeriría que solo hacia el final de siglo, la mujer burguesa estuvo por vez primera en posición de convertirse en portadora de la cultura en el sentido literal de estas palabras. Y dicho sea de paso: en este mismo período es cuando encontramos a mujeres que emergen como mecenas culturales independientes: Isabella Stewart Gardner como coleccionista de arte y *miss* Horniman, Emma Cons, Lilian Bayliss y *lady* Gregory como fundadoras, patronas o gestoras de teatros. Y, desde luego, las encontramos como participantes activas en la cultura comercial, mediante negocios de artes y artesanía y la nueva profesión (en gran medida, femenina) de decorador de interiores (Elsie de Wolfe, Syrie Maugham, etc.): «decorar y amueblar interiores es un negocio en el que las mujeres han tenido gran éxito en años recientes[11]». Obviamente, esto no podría haber ocurrido sin una extensa ampliación de la educación secundaria y superior de las mujeres, incluida la multiplicación de

escuelas de arte en la Gran Bretaña posterior a William Morris y, en la Europa central, de cursos de historia del arte. Es probable que, en ambos casos, la asistencia fuera mayoritariamente femenina. Aun así, sugiero que fue un cambio en la estructura misma de la burguesía lo que convirtió la cultura en una característica definitoria más básica de esta clase y, además, hizo hincapié en el rol de las mujeres en aquella.

Aquí coincidieron tres cambios. En primer lugar, el problema de la burguesía asentada —las familias que ya no necesitaban ascender porque o bien ya habían llegado a su nivel o, más en general, eran burgueses de por lo menos segunda generación— no era ya cómo acumular dinero, sino cómo gastarlo. Y, según demuestra cualquier historia familiar, esta burguesía generó un sector del entretenimiento que incluía, de forma destacada, a las parientes solteras o viudas que vivían de los rendimientos del capital. Las actividades culturales eran (y siguen siendo) un excelente modo de gastar respetablemente los rendimientos del capital, no solo porque son atractivas para las personas cultas, sino también porque cuestan menos que el «consumo conspicuo» de una clase ociosa como la definida por Thorstein Veblen. Naturalmente, estas actividades también podían ser muy onerosas, si era necesario, como demostraron Frick, Morgan, Mellon y otros.

En segundo lugar, durante el mismo período, la escolarización formal devino cada vez más —y no ha dejado de ser— el símbolo de pertenencia a la burguesía establecida, así como la mejor manera de transformar a los hijos de los *nouveaux riches* en burguesía asentada y, de hecho, incorporarse a la burguesía, como demuestra el ejemplo del progreso de la familia de Keynes a lo largo de las tres generaciones que van de un jardinero baptista de provincias al economista John Maynard Keynes[12]. Pero la *Bildung* y la *Bildungsbürgertum*, era inevitable, tenían una intensa dimensión cultural. En suma, si en la Gran Bretaña de mediados del período victoriano, Matthew Arnold solo podía distinguir entre «aristócratas

bárbaros» y «clases medias filisteas», incluso en ese entorno filisteo había empezado a surgir un estrato relevante de burgueses cultos.

En tercer lugar, vemos que, de forma simultánea, hay una tendencia marcada a tornar más privados y civilizados los estilos de vida burgueses. De nuevo, los pioneros estaban en Gran Bretaña. Crearon el primer estilo doméstico de la vida burguesa que era ciertamente cómodo: la casa de campo o de extrarradio, construida según las formas tradicionales de la zona y decorada con arte y artesanía modernistas. Este no es el lugar para analizar las razones de este cambio; lo que se debe recalcar es, primero, que el nuevo estilo reflejaba valores estéticos y artísticos —piénsese solo en los papeles pintados de Morris— y, segundo, que las mujeres, en cuanto señoras de la esfera doméstica —como eran por definición, en la concepción burguesa—, pasaron a tener la cultura entre sus ocupaciones centrales. Incluso Beatrice Webb tuvo que quitar tiempo a su actividad política y social para buscar elementos de decoración de William Morris[13]. Y en efecto, en Gran Bretaña se fundaron entonces como mínimo tres empresas comerciales que aún existen y lograron una fortuna con las telas, muebles y decoraciones de interior de estilo modernista: me refiero a Heal's (muebles); Sanderson, que aún vende las cortinas y los papeles pintados diseñados por el propio Morris; y Liberty, que proporcionó a los italianos un nombre para su propio Jugendstil. Y el Jugendstil, el *art nouveau*, el modernismo, con todas sus variaciones regionales es, antes que nada, el estilo de vanguardia basado en aplicar las artes a la vida doméstica.

De hecho, con estos tres cambios, tenía que ocurrir que las mujeres pasaran al centro de la vida cultural. A fin de cuentas, formaban la mayoría del estrato burgués ocioso que vivía de rentas del capital o ganadas por un tercero. Como hemos visto, en varios países estaban alcanzando rápidamente el nivel de los hombres en la educación secundaria. Es más: en Gran Bretaña y Estados Unidos ya tendían a permanecer más tiempo escolarizadas que los chicos, aunque iban en menor número a la universidad. En la

división doméstica del trabajo burgués, es innegable que eran las responsables del gasto. Pero incluso el gasto utilitario en lo que ahora se llamaba a menudo «una casa bonita» tenía una dimensión cultural distintiva y consciente. Los productores de cultura lo sabían, incluso cuando, como al propio William Morris, les disgustaba quedar absorbidos por mujeres ociosas con dinero que gastar.

Todo esto habría reforzado el papel cultural de las mujeres burguesas incluso sin su impulso autónomo de emancipación, que, inevitablemente, suponía aspirar asimismo a la igualdad en la educación y la cultura. Tampoco deberíamos olvidar los vínculos específicos entre la vanguardia de las artes y la vanguardia social —incluida la emancipación femenina—, que fueron especialmente fuertes en las dos últimas décadas del siglo. Ni deberíamos pasar por alto el hecho de que, entre los hombres burgueses, acabó siendo convencional preferir la costumbre de que «en el salón, las mujeres van y vienen / hablando de Miguel Ángel» (T. S. Eliot), antes que verlas dedicadas a actividades más comprometidas.

No puede caber duda de que, en consecuencia, las mujeres de mayor instrucción de este período se tornaron más cultivadas, se sintieron obligadas a emprender actividades culturales y adquirieron una mayor importancia en el sostén de la producción cultural, sobre todo en las artes escénicas. El público típico para el que escribían los autores de las obras de bulevar decimonónicas apenas estaba compuesto por mujeres, pero entre las dos guerras —por decirlo en palabras de un dramaturgo comercial británico, Terence Rattigan— escribían para el ideal de una «tía Edna» que acudía al West End londinense a ver las funciones de tarde. En cambio, el público original del cine estadounidense era, casi con toda seguridad, pobre, poco instruido y, en un 75 por 100, masculino. Estados Unidos importó, y con el tiempo produjo, clásicos de la pantalla (me refiero a películas de prestigio con una referencia cultural) creados en buena medida para movilizar el interés y el dinero de la nueva mujer de clase media, así como de sus hijos. Me extrañaría que la Sociedad Medici, que desde 1908 produjo reproducciones de antiguos

maestros italianos, o los editores de la colección Insel Bücherei no estuvieran pensando directamente en un público de mujeres jóvenes.

Aun así, es imposible defender que, durante este período, la llamativa transformación de la cultura burguesa la llevaron a cabo, en lo esencial, las mujeres; tampoco se constata que la cultura se desviara de forma específica hacia un «género». Incluso en una rama literaria tan tradicional y marcadamente femenina como lo era (y sigue siendo) la escritura de novelas en el mundo anglosajón, uno tiene la impresión de que las novelistas «serias», por un tiempo, alcanzaron puestos algo menos notorios de los que conquistaron en los días de Jane Austen y George Eliot, o se dieron de nuevo entre las dos guerras[14]. Y, desde luego, las «escritoras», que anteriormente habían supuesto el grueso de las mujeres incluidas en los compendios biográficos (junto con las artistas del espectáculo), vieron decrecer con rapidez, en este período, su proporción en el conjunto de las entradas femeninas. Lo que parece haber ocurrido, en suma, es que la cultura pasó a ocupar un lugar más central en el conjunto de la burguesía.

Por mi parte, sugeriría que esto se debió, en buena medida, a la emergencia, en el período posterior a 1870, de un estrato juvenil como entidad distinta y reconocida en la vida pública de los burgueses. Aunque esta juventud, sin duda, incluía ahora a las mujeres en unas condiciones bastante más igualitarias que antaño, también, por descontado, incluía a hombres jóvenes. Los lazos entre juventud (*Jugend*) y cultura —o, más específicamente, entre la juventud y la modernidad (*die Moderne*)— son tan evidentes que no requieren comentario. Lo demuestra la simple terminología del período (*Jugendstil*, «Die Jungen» [«Los jóvenes»], «Jung-Wien» [«la Joven Viena»], etc.). La juventud —o, mejor dicho, el período de la educación secundaria y superior— era a todas luces la fase en la que la mayoría burguesa adquiría sus gustos y conocimientos culturales, y lo hacía, cada vez más, a través del grupo de iguales, o

directamente de él. La moda de Nietzsche y Wagner, por ejemplo, parece haber sido claramente generacional.

Ahora bien, dado que el número y la proporción de jóvenes varones burgueses que recibieron educación secundaria y superior era mucho mayor que el de las jóvenes burguesas, deberíamos esperar que la comunidad de quienes estaban seriamente interesados en la cultura fuera mayoritariamente masculina, por simples razones estadísticas.

No viene menos al caso mencionar que, en este período, muchos más hijos de la burguesía elegían (y tenían la posibilidad real de) dedicar sus vidas a empresas culturales; eran mucho más numerosos los padres o parientes que los apoyaban en esa elección; y el desarrollo de la sociedad capitalista lo posibilitaba cada vez más. Todos podemos pensar en figuras de obvia importancia cultural en este período que vivieron gracias al subsidio de los negocios familiares, parientes u otros bienhechores, al menos hasta que llegaron a ser autosuficientes: *sir* Thomas Beecham, el director de orquesta; Frederick Delius, el compositor; E. M. Forster («entraban los dividendos y los pensamientos echaban a volar», por usar una frase del propio novelista); Hugo von Hofmannsthal; Karl Kraus; Stefan George; Thomas Mann; Rainier Maria Rilke; Marcel Proust o György Lukacs. En lo que tal vez cabría denominar la «región cultivada» de Europa, hallamos incluso a hombres empresarios que se retiran de sus negocios para dedicarse a la cultura: por ejemplo, Oskar Reinhardt, de la ciudad de Winterthur. Su caso tal vez fuera excepcional; pero no lo era que hubiera hombres de negocios que deseaban que sus hijos adquiriesen el reconocimiento y la condición social que se derivaba, precisamente, de una vida identificada con algo que por definición no era un negocio. Lo que es nuevo en este período es que esta condición social podía proceder ahora no solo de la política o el servicio público, o incluso del estilo de vida aristocrático y lujoso financiado por las fortunas familiares, sino de una vida entregada a las artes o, con menor frecuencia (pensemos en los Rothschild británicos), las

ciencias. Esto es un indicador de la nueva aceptabilidad social de las artes, incluida la rama hasta ahora poco aceptable para los valores puritanos o pietistas de la burguesía clásica: el teatro. Sin embargo, en la década de 1890, los hijos e incluso las hijas de la burguesía británica se convertían en actores y actrices profesionales, al tiempo que se concedían títulos de nobleza a eminentes figuras teatrales.

En resumen, en el período de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la cultura se convirtió en un marcador de clase mucho más importante para quienes pertenecían (o ansiaban pertenecer) a los estratos burgueses de Europa. Sin embargo, no fue un período en el que pueda decirse que funcionó una clara división cultural del trabajo entre los sexos, ni siquiera como modelo típico-ideal. En la práctica, por descontado, se favoreció el papel de las mujeres en la cultura, esencialmente por dos razones: primero, porque la mayoría de los hombres burgueses adultos contaban con la necesidad de ganarse la vida y, por ello, es de suponer que, en lo que respectaba a las actividades culturales diurnas, disponían de menos tiempo que las burguesas casadas, la mayoría de las cuales no trabajaba; y en segundo lugar, como ya se ha sugerido, porque el hogar burgués era cada vez más «estético» y la mujer era (y, por tradición, siguió siendo) la principal responsable de mantener y amueblar la casa, con el intenso estímulo adicional de la industria publicitaria, en rápido desarrollo. No obstante, es obviamente imposible aplicar a los varones de la burguesía cultivada la imagen caricaturesca de las películas de Hollywood: la del millonario pendenciero a quien aburren las ambiciones culturales y sociales de su esposa. Este modelo quizá fuera verosímil entre la primera generación de acumuladores de riqueza, e incluso para algunos de los hombres de negocios que regresaban a su hogar fatigados tras una larga jornada de oficina y soñando con las comodidades convencionalmente destinadas a un empresario cansado. Pero difícilmente se puede aplicar al gran estrato de las clases medias, que habían recibido educación secundaria y superior, y que se

definían socialmente por este hecho y el de ser gente culta (*gebildet*); y, especialmente, no se aplica a sus hijos. Como mínimo imprescindible, hay que distinguir al menos entre los dos tipos de burgueses que proporcionaron el tema de la novela de E. M. Forster *La mansión* (*Howards End*, 1910): los Schlegel y los Wilcox, los cultos y los incultos. Tampoco deberíamos olvidar que aquellos millonarios groseros, como los del petróleo, de este período no tardaron en aprender que coleccionar pintura era una forma tan buena de «consumo conspicuo» como coleccionar caballos de carreras, yates o amantes.

Este capítulo, por lo tanto, no acepta una división del trabajo cultural entre hombres —cuya implicación en la esfera del mercado, el intercambio comercial y las comunicaciones, fuera del dominio doméstico, simplemente les dejaba demasiado poco tiempo para ser culturalmente activos— y mujeres, a las que se veía, en lo esencial, como las portadoras de los valores culturales y espirituales. Por las razones apuntadas más arriba, creo que esto solo fue cierto de manera ocasional en la primera parte del siglo XIX. Se suponía que la esfera propia de las mujeres no se caracterizaba por la inteligencia, la instrucción ni la cultura, salvo en el sentido más superficial; y en la concepción del mundo burguesa, la superficialidad era un rasgo incompatible, en teoría, con la cultura.

Durante el primer período de la emancipación de las mujeres burguesas, estas lograron, en efecto, hacerse con el derecho a la alta cultura, así como con otros derechos hasta entonces reservados, *de jure* o *de facto*, al otro sexo. Pero lo hicieron precisamente por la vía de alejarse de una esfera femenina específica provista de funciones específicas. Y en la medida en que permanecieron dentro de una esfera concretamente femenina, en ella había poco contenido cultural, según el concepto burgués de la alta cultura. Por el contrario, el principal cambio producido dentro de la esfera específica de las mujeres, en este período, fue una explotación sistemática de las mujeres como mercado para los bienes y servicios, tanto para las compras en general como para la

literatura en particular. Por un lado, prosperaron los anuncios destinados en concreto a las mujeres; por el otro, se creó un periodismo femenino, en forma de publicaciones específicas para mujeres, así como páginas especiales en los periódicos y semanarios generales. Ambas tendencias se concentraron, de forma bastante deliberada, en lo que a su juicio eran los atractivos que con mayor eficacia moverían a las mujeres a comprar; e hicieron hincapié en los temas que, a su entender, eran los de interés más amplio para las mujeres como tales: la familia, el hogar, los hijos, la belleza personal, el amor, las historias románticas y similares. Entre tales temas no estaba la alta cultura, salvo para una pequeña minoría de quienes eran extremadamente ricas y esnobs y ansiaban no perder comba en ninguno de los aspectos de la sociedad. No cabe duda de que también muchas mujeres cultivadas y emancipadas devoraban las páginas de moda y leían novelas románticas sin menoscabar por ello su condición; pero, incluso hoy, no son muchas las mujeres de ese estilo que se jactan tranquilamente de su pasión por la novela romántica.

Nada de esto significa que las mujeres de 1880-1914 intentaran imitar a los hombres; menos aún, ser hombres. Tenían un concepto muy claro de que hombres y mujeres no eran iguales, por mucho que pudieran hacer las mismas cosas, se reconocieran mutuamente la plena igualdad o interpretaran los mismos papeles públicos, como demuestra un simple vistazo a las cartas de Rosa Luxemburgo y los diarios de Beatrice Webb. Lo que ello sí supone es que, en esta época, la insistencia en que las mujeres tuvieran una esfera propia y aislada, incluida la pretensión de que tuvieran una responsabilidad especial en la cultura, se asociaba con la reacción política y social. Las mujeres y los hombres emancipados aspiraban por igual a vivir en un medio público que no discriminara a ninguno de los sexos. Pero en este medio público, la cultura, en el sentido burgués, probablemente ocupaba un lugar más central en la definición de la condición burguesa (*Bürgerlichkeit*) que el que había ocupado hasta ese punto o, quizá, ha ocupado desde entonces.

Capítulo 10

ART NOUVEAU

La estética no existe en un vacío; en especial, la estética de un movimiento —o, si lo prefieren, una familia de movimientos— tan profundamente comprometido con el arte en cuanto integrante de la vida cotidiana como el *art nouveau*, un movimiento que, casi por definición, no solo se acompañaba de un estilo, sino que aspiraba a un estilo de vida. «El único punto de partida posible para nuestra creación artística —escribió el gran arquitecto de la Viena finisecular, Otto Wagner, en su manual de 1895 *Modern Architecture* — es la vida moderna». De lo que quiero hablar en la presente ocasión es de a qué la «vida moderna» en su sentido literal se proponía servir: el medio que generó el *art nouveau* y las necesidades sociales de los movimientos artísticos a los que pertenecía. Más en concreto, quiero hablar de la ciudad a finales del siglo XIX. Pues, según ha observado Rosemary Hill en una de las reseñas más perspicaces de la presente exposición: «Si hay alguna verdad universal al respecto del *art nouveau*, es que fue urbano y metropolitano[1]».

Fue urbano y metropolitano en varios sentidos, todos ellos obvios. Así lo era, por ejemplo —basta con echar un vistazo general a la presente exhibición— la arquitectura de las estaciones del metro, como las del Metro de París o el Stadtbahn de Viena. Entre

los «tipos de edificios» más destacados (si me permiten, seguiré con las palabras de la doctora Hill) había casas de apartamentos, salas de concierto y piscinas interiores (supongo que estaba pensando en la gran piscina del Hotel Gellert, en Budapest). Era un estilo casi enteramente laico, con la excepción del gran —y en todos los sentidos, excepcional— arquitecto catalán Gaudí. Y en torno del fin de siglo, sin ninguna duda, el *art nouveau* era la «elección de futuro para las instituciones de la vida urbana moderna, para las oficinas del *Glasgow Herald* y *Die Zeit*, para estudios fotográficos en Múnich y Budapest, para hoteles, para el Metro de París y grandes almacenes» como las Galéries Lafayette y Samaritaine, en París. De hecho, en Italia se bautizó a este estilo con el nombre de unos grandes almacenes: Liberty. Me dicen que, en la actualidad, aún se puede ver la influencia del *art nouveau* sobre el hierro forjado de Harrods, cuya fachada moderna es de 1900-1905. Tampoco deberíamos olvidar otra parte de la infraestructura de la ciudad moderna que se construyó en esta época: el New Scotland Yard londinense, de 1891 (según el estilo de Philip Webb, antiguo colaborador de William Morris).

No es nada que deba asombrarnos. A finales del siglo XIX, las metrópolis de la Europa occidental y central —las ciudades de un millón de habitantes o más— casi habían alcanzado las dimensiones que tuvieron en el siglo XX y, por lo tanto, necesitaban las instituciones de servicio que ahora asociamos con tales centros urbanos; en particular, un sistema de desplazamiento rápido. Por eso, dejando a un lado algunos pioneros londinenses, de propulsión a vapor, se construyeron en esta época trenes eléctricos, terrestres y subterráneos: en la propia Londres, en Berlín, en París, en Viena e incluso —el primero del continente— en Budapest. Mi referencia a las instituciones «de servicio» es deliberada, porque lo que hacían era más importante que lo imponentes que parecieran. A diferencia de las grandes estructuras simbólicas de la modernidad burguesa del siglo XIX (estaciones de término del ferrocarril, edificios de la ópera, parlamentos o incluso los grandes palacios sustitutos que

fueron los teatros populares), no incluían en su competencia la monumentalidad (digamos, inspirarse en algún estilo histórico aceptado como de gran categoría). Esto, en la práctica, abrió muchas más posibilidades a los estilos no tradicionales en edificios de servicio tales como las estaciones de gran tránsito, los grandes almacenes o cajas de ahorros. Sin embargo, hay otra contribución importante del *art nouveau* al escenario urbano: el póster, tan acorde con la naturaleza del estilo general.

Y aun así, aunque el *art nouveau* no se especializara en la monumentalidad, sin duda prestó una gran atención a su apariencia pública externa. Es difícil exagerar el impacto del *art nouveau* sobre las ciudades más estrechamente relacionadas con él: Helsinki, Glasgow, Barcelona, Múnich, Chicago, Praga. Por descontado, su tasa de crecimiento era tan elevada que un sector extenso y llamativo de los edificios de clase media se construyó en el período en el que estuvo de moda este estilo, como es evidente en Helsinki. (Y, recuérdese, si dejamos de lado las nuevas instituciones de servicio y ejemplos aislados de residencias urbanas de un millonario, en Bruselas y Barcelona, la arquitectura del *art nouveau* consistió en lo esencial en construir edificios de viviendas para la clase media). Sin embargo, no es solo la tasa de crecimiento lo que explica por qué el *art nouveau* se identifica con el rostro público de algunas ciudades, mucho más que otras: con Glasgow, mucho más que Londres; con Múnich, más que con Berlín; e incluso —aunque nos quede fuera de la presente exposición— con el Medio Oeste de Sullivan y Frank Lloyd Wright, más que con Nueva York. Por lo general —las grandes excepciones son Viena y el proyecto global de la Exposición de 1900 en París—, el *art nouveau* no es característico de las metrópolis nacionales, sino de las burguesías, conscientes de sí y confiadas en sí mismas, de ciudades provinciales y regionales. Quizá esto explique por qué, a pesar de la obvia relación de familia entre todas sus variantes, no existe un único estilo *art nouveau*, al igual que no hay ningún nombre único. En cierto sentido, se parece a la música *rock*: los grupos pertenecen

a la misma familia, pero todos ellos (al menos, todos los interesantes) buscan un «sonido» propio y específico. Volveré más adelante sobre este punto.

¿Cuál era la novedad de la ciudad de fin de siglo? Era —tenía que ser— una ciudad basada en el tráfico colectivo; es decir, un lugar cuyos habitantes ya no vivían, trabajaban y jugaban a distancias de peatón. Estos sistemas de desplazamiento colectivo y barato empezaron a estar disponibles al principio de la década de 1880 —en Nueva York, desde finales de la década anterior— y los habitantes de las metrópolis, de pronto, se convirtieron en lo que hoy llamaríamos usuarios del transporte público. Para darles una idea de la velocidad de este cambio: en los doce años transcurridos desde que la ley británica «de los trenes baratos», de 1883, obligara a las compañías de ferrocarril a ofrecer billetes económicos a gran escala, el número de billetes comprados por trabajadores en el sur de Londres pasó de unos veintiséis mil anuales a cerca de siete millones[2]. Antes de este momento, al menos según las leyes sindicales de Londres, se esperaba de todo trabajador que viviera a cuatro millas o menos de su lugar de trabajo que acudiera y regresara a pie; quienes vivían fuera de este radio, se suponía, recibían una prestación para el alojamiento. Pero esto implicaba una innovación considerable: estudiar de forma sistemática los problemas sociales y la ecología de la ciudad, esto es, hacer —por usar el término que emergió rápidamente en los primeros años del nuevo siglo (su primer uso se documenta en 1904)— «planificación urbana».

Hubo dos cambios que hicieron necesario el transporte colectivo, pero que a su vez se vieron acelerados por este: la segregación residencial (suburbanización) y el desarrollo de áreas muy especializadas dentro de la metrópoli, tales como centros especiales para las compras, el entretenimiento o varios tipos de actividad económica. Piénsese, por ejemplo, en lo que se dio en llamar «teatrolandia», como sector especializado del West End londinense, y a partir de aquí, algo más tarde, del Soho en cuanto área de

restauración. La inmensa mayoría de los teatros del West End se construyeron (o reconstruyeron) entre mediada la década de 1880 y la primera guerra mundial. Lo mismo cabe decir de los nuevos *music halls* del conjunto de Londres, como el Palladium, el Holborn Empire y el Victoria Palace, que ahora complementaban a los *music halls* —enormemente prósperos— de los barrios de clase trabajadora. Sin embargo, incluso esto implicaba alguna forma de planificación urbana, es decir, exigía tener en cuenta la metrópoli en su conjunto. En la avenida de Shaftesbury no había ningún teatro antes de 1888, y no podría haber existido mucho antes porque la propia avenida —cuyo simple nombre ya hace pensar en la reforma social[*]— era de nueva construcción, como ejemplo temprano de planificación urbana. (Este concepto de la «planificación urbana», como decíamos antes, empezó a usarse en los primeros años del siglo XX y se asentó casi de inmediato). En suma: ya no podía evitarse pensar en los problemas sociales de la metrópoli como un todo.

Compárese el desarrollo del transporte mediada la época victoriana con el de fin de siglo. La construcción de vías férreas, con toda probabilidad, desbarató el tejido urbano de Londres como no había ocurrido desde el Gran Incendio de 1666; ambos acontecimientos coinciden igualmente en haber dejado una huella en la ciudad muy profunda, pero no deliberada: simplemente, destruyeron zonas extensas de forma descoordinada. Por otra parte, los nuevos sistemas de transporte colectivos no se planificaron solo para los que venían a trabajar desde la periferia, sino que también se concibieron conscientemente como vías de suburbanización; es decir, sirvieron para redistribuir por toda la zona en expansión de la metrópoli a sus habitantes, de forma destacada a las personas que o no podían o ya no querían seguir viviendo en las zonas ahora especializadas de la ciudad interior. Recuérdese que esta fue la era en la que los viejos núcleos metropolitanos se expandieron, a menudo de forma sistemática, para crear un «Gran Berlín», o la Gran Viena, o Nueva York, al absorber comunidades antaño independientes, como Brooklyn o Steglitz.

Solo algunas metrópolis —destaca el caso de París— se resistieron a esta tendencia. Y esto, a su vez, supuso más que coordinar el gobierno de lo que anteriormente había sido una mezcla heterogénea de comunidades. Hasta 1899, Londres no tuvo un ayuntamiento que se ocupara de toda la ciudad. También suponía proporcionar las estructuras necesarias para los distritos urbanos, cada vez más especializados; quizá incluso alojamiento e infraestructuras para los habitantes redistribuidos.

Pues aquí debe recordarse también —no es poco relevante para el nuevo urbanismo— el ascenso de los grupos sindicales, que apuntaba la necesidad de actuar para mejorar las espeluznantes condiciones de vida de buena parte de la clase trabajadora urbana.

Véase cómo se proveyó algo que antaño fue la gloria de Gran Bretaña —hoy ha dejado de serlo—: el sistema de bibliotecas públicas gratuitas. Un simple vistazo a Pevsner[*] mostrará que, en varias zonas de Londres, estos centros (al igual que las piscinas cubiertas locales) se construyeron ante todo en la última década del siglo XIX; y, como no es de extrañar, se enmarcan dentro del estilo de las Arts and Crafts, que en Gran Bretaña se corresponde con el *art nouveau* continental. Fue así porque la inspiración era tanto social como estética. No es de extrañar que los constructores de comunidades y planificadores urbanos tuvieran fuertes convicciones sociales: procedían del entorno de los socialistas y progresistas británicos. La estética y el idealismo social iban en compañía.

Pero aquí topamos con una contradicción peculiar, situada en el corazón del *art nouveau* y la familia finisecular de vanguardias de la que este forma parte. Quiero sugerir con esto que, en muy buena medida, era el estilo de un cierto momento en la evolución de las clases medias europeas; pero no se concibió para ellas. Antes al contrario, pertenecía a una vanguardia que, en sus orígenes, era antiburguesa e incluso anticapitalista, a juzgar por las simpatías de sus practicantes. En efecto, si esta vanguardia tuvo alguna afinidad sociopolítica fue por los nuevos movimientos sindicales, principalmente socialistas, que surgieron de pronto en la década de

1880 y principios de la de 1890. Berlage, el mejor de los arquitectos holandeses del nuevo estilo, construyó la sede del sindicato más poderoso de Ámsterdam: el de los diamantes. El propio Victor Horta diseñó la Maison du Peuple, sede del Partido Obrero Belga en Bruselas (que se destruyó en la década de 1960, la más desastrosa en la historia de la urbanización moderna). La diseñó específicamente —cito sus palabras— como un edificio con «el lujo del aire y la luz, tanto tiempo ausentes de las barracas de los obreros[3]». De hecho, los líderes socialistas fueron partidarios apasionados de la vanguardia artística de la época: el simbolismo en poesía y pintura, el realismo social (o «naturalismo») en la escultura y el *art nouveau* en la arquitectura. Por eso su estilo —la preferencia por formas orgánicas fluidas, que aún admiramos en los diseños de William Morris—, su crítica social y su ideal del arte como parte integrante del entorno comunitario y vital del pueblo —de la gente corriente— recibieron una inspiración tan honda del movimiento británico de las Arts and Crafts.

Gran Bretaña, en efecto, fue el primer país europeo transformado por el capitalismo industrial y, por ello, con Ruskin y Morris, creó la denuncia nacional más poderosa de sus consecuencias sociales y culturales, sin excluir el efecto sobre la producción de las artes y el entorno humano, así como sobre la búsqueda de una alternativa estético-social. A Morris, en particular, se lo recibió en el continente como propulsor de un evangelio revolucionario en lo social y, por esto mismo, en lo estético, sobre todo en los otros dos países industrializados: Bélgica —donde se acuñó el término *art nouveau*— y Alemania.

Al respecto, resulta interesante destacar que el *art nouveau* no logró su efecto tanto a través de la política, o incluso del movimiento socialista, como por vía directa, a través de personas de conciencia social clara: artistas, diseñadores, planificadores urbanos y, en un lugar no menor, organizadores de museos y escuelas de arte. Por eso la ideología estética del diminuto e insignificante movimiento socialista británico de la década de 1880 tuvo tanta presencia en

Europa. La iconografía socialista de Walter Crane se convirtió en modelo para los movimientos socialistas continentales, mucho más numerosos.

También por esto, Nikolaus Pevsner, en su *Pioneers of Modern Design*, acierta al ver a Morris y el Arts and Crafts como antecesor directo del movimiento de la arquitectura moderna, el que ha sido el sueño más duradero del modernismo del siglo XX: la arquitectura como construcción de la utopía social. A este fin, C. R. Ashbee abrió en 1888 un «Gremio y Escuela de Artesanía» en el East End londinense. Inspirado por la lectura del utópico *Looking Backward*, del socialista estadounidense Edward Bellamy, un texto muy influyente en las dos últimas décadas del siglo XIX[*], Ebenezer Howard se propuso construir las utopías urbano-rurales de sus «ciudades jardín», sin clases sociales; se trataba, a grandes rasgos, de comunidades urbanas verdes, de dimensiones humanas. *Dame* Henrietta Barnett, viuda del fundador de Toynbee Hall en el East End, ansiaba apasionadamente que su Barrio Jardín de Hamstead (Hampstead Garden Suburb) fuera una comunidad en la que las clases medias y los pobres convivieran en un medio bello y confortable (aunque, al parecer, sin *pubs*); no lo veía como el asentamiento de clase, para profesionales prósperos, que ha terminado siendo. Y los planificadores y arquitectos de estas comunidades —Patrick Geddes; Raymond Unwin, que construyó la Ciudad Jardín de Letchworth y buena parte de la de Hamsptead; William Lethaby, que organizó la nueva Escuela Central de Artes y Artesanía del ayuntamiento del condado de Londres; los dos últimos eran de la Sociedad Fabiana— procedían del entorno de quienes habían trabajado con William Morris.

Y sin embargo, el movimiento de Arts and Crafts no se limitaba a diseñar la utopía, sino que también producía elementos decorativos y útiles domésticos muy complejos y necesariamente caros. Era una forma de amueblar y decorar el espacio para una nueva forma de vida de las clases medias; y, en lo que respectaba a las mujeres, también para las personas que lo habitaban. De hecho, una de las

innovaciones británicas que cautivaron la imaginación continental fue una parte esencial de la tradición Ruskin-Morris: construir con miras a una comodidad bella, más que construir bien para exhibir prestigio. Ideólogos continentales como Muthesius y Van de Velde se erigieron pronto en portavoces de este modelo, aunque de formas muy distintas. De hecho, en países con una tradición poderosa y viva de la artesanía de lujo, como Francia y Austria, el Arts and Crafts británico se recibió sin su política, como en Viena[4], o bien con una política muy distinta, como en Francia[5]. Y existe una evidente brecha —si no una contradicción— entre el Morris que soñaba con un arte por y para el pueblo y la empresa que creaba productos de alto precio para la minoría que podía costeárselos.

Esto me lleva al segundo de mis dos temas principales: la transformación de la clase media en las décadas previas y posteriores a 1900. Es una cuestión que he analizado con cierta extensión en el tercer volumen de mi historia del siglo XIX, *La era del imperio*[*], y en un capítulo previo; pero déjenme intentar resumir brevemente un razonamiento que todavía me convence. Empiezo con una curiosa paradoja:

> En el siglo de la burguesía triunfante (tomo este título de un historiador francés), los miembros de las exitosas clases medias se sentían seguros de su civilización, por lo general confiados y sin dificultades económicas, pero solo hacia el final de la centuria se sintieron materialmente cómodos… la paradoja del más burgués de los siglos fue que su estilo de vida solo tardíamente se convirtió en «burgués»… y que, en cuanto estilo y forma de vida específicos de una clase, solo triunfó de forma momentánea[6].

Y el tiempo en el que este cambio se evidenció fue asimismo el del *art nouveau*, el primer estilo que lo abarcaba todo y era consciente y programáticamente «moderno». No en vano, un libro reciente habla de «la comodidad desvergonzadamente burguesa del *art nouveau*[7]».

Hubo cuatro razones para este cambio en la forma de vida de las clases medias. La primera fue que la democratización de la política debilitó la influencia pública y política de todas las personas, salvo

las más elevadas y formidables. De llevar vidas donde «la vida privada y la presentación pública de la condición y las aspiraciones sociales no podían ser distintas» pasaron a un estilo de vida menos formal y más genuinamente privado y privatizado. Victor Horta, el gran arquitecto belga del *art nouveau*, describe a sus clientes, surgidos principalmente de entre los confortables profesionales de la logia masónica «Les amis philanthropes», como «personas cuya profesión les impedía adoptar acciones públicas e interesarse por cuestiones políticas, y cuyo carácter directo les orientaba más hacia la intimidad y la belleza que hacia las masas y la vulgaridad general[8]». Esto no les impidió ser anticlericales y políticamente progresistas.

La segunda fue cierta relajación de los lazos que unían la burguesía triunfante con los valores puritanos, que tan útiles habían sido para acumular capital en el pasado. El dinero, o bien ya se había conseguido, o bien ya no requería de la abstención. En suma: gastar adquirió la misma importancia que acumular, e incluso quienes no podían competir con los ultrarricos aprendieron cómo gastar en su comodidad y disfrute. Esto, inevitablemente, suponía dar más prioridad a las consideraciones estéticas; en particular, cuando gastaban las mujeres. ¿Acaso el papel de las mujeres, y su misión en la sociedad, no eran —según se escribía en la *Revue des Arts Décoratifs*— encarnar la «frescura natural» en sus adornos materiales, nuevos en cada estación, y sus ambientes de interior[9]? ¿Es sorprendente que la Exposición de 1900 adoptara, como símbolo monumental, a «la mujer parisina»?

La tercera fue una pérdida de rigidez en las estructuras de la familia patriarcal. Por un lado, hubo un importante nivel de emancipación de la mujer burguesa; por otro, emergió la categoría independiente de «la juventud», formada por las personas situadas entre la adolescencia y el matrimonio. Recuérdese que el término alemán para el *art nouveau* es *Jugendstil*, es decir, «el estilo de la juventud». Si disculpan que me cite a mí mismo: «A veces, las palabras “juventud” y “modernidad” se volvieron casi intercambiables

y, si “modernidad” tenía algún significado, significaba un cambio de gusto, decoración y estilo… [Este] no solo afectaba a las formas de ocio… sino que, en gran medida, reforzó el papel de la casa como escenario de [y creación de] sus mujeres[10]». En cierto sentido, este estilo de vida resultó igual de obligatorio que el anterior. Permítanme traer a su memoria aquel hogar burgués que, en lo demás, era extraordinariamente anómalo: el de la gran pareja fabiana de Beatrice y Sidney Webb. Su hogar —que contaba con mil libras anuales de rendimientos del capital, una suma no poco cuantiosa, para aquellos días— se concibió, en lo esencial, como un espacio para las redes políticas y sede de una campaña de reforma social. La estética y el esparcimiento doméstico —de hecho, la atención general a la casa y la familia— figuraban en el último lugar de las inquietudes de Beatrice Webb, y en las fiestas de los Webb había un desinterés espectacular por las comodidades, la comida y la bebida. Y sin embargo, incluso Beatrice —según anotó en su diario— robó tiempo a cuestiones importantes de la vida para acudir a Heal’s a comprar cortinas y papeles pintados de William Morris.

Pero aún había una cuarta razón: el importante crecimiento de quienes pertenecían (o afirmaban pertenecer, o aspiraban apasionadamente a pertenecer) a la «clase media» como un todo. Una de las cosas que actuaba de lazo de unión de todos sus miembros, sin ninguna duda, eran las compras. «Se lanzan a ello como uno se lanza a su carrera —escribió H. G. Wells en su obra característicamente eduardiana, *Tono-Bungay*—; como clase, hablan, piensan y sueñan con poseer». Las posesiones que se exhiben en la presente exposición provienen del extremo millonario del mercado, pero no debemos olvidar nunca que los artefactos del *art nouveau*, o en general las cosas que exhiben los rasgos distintivos del movimiento —zarcillos y curvas de estilo vegetal y orgánico, cuerpos femeninos que arrastran el pelo y los ropajes—, estaban disponibles en todas las gamas de precios; de hecho, se podía disponer de ellos universalmente. La próxima vez que vayan a Francia, examinen una moneda de un franco: se diseñó en 1895 con

la intención específica de reforzar su carácter de modernidad tanto estética como moral; y no se rediseñó desde entonces. Por otra parte, mientras escribía sobre el *art nouveau* en mi *La era del imperio*, a finales de los años ochenta, me encontré removiendo el té con una cucharita barata, de fabricación coreana, cuyos motivos decorativos aún derivaban claramente del *art nouveau*.

Pero otro elemento más, y aún más importante, de la conciencia de clase de las capas medias —dado que la economía de muchos aspirantes a la condición de clase media no alcanzaba a comprar por placer— era un estilo de vida doméstico confortable, que atendía sobre todo al ocio tranquilo en casa, en el espacio que solía denominarse «salón». Era un tipo de vida que se prefería vivir lejos de las capas sociales inferiores, entre familias «como nosotros» —vale decir, en barrios residenciales de clase media, urbanos o periurbanos—, que compraban en los nuevos centros comerciales: los grandes almacenes que, en muchos casos, estaban erigiendo justo entonces los nuevos arquitectos. Si algo similar a la producción industrial abarató los objetos del *art nouveau*, fue precisamente para las capas inferiores de estos grupos sociales. El extrarradio residencial era parte imprescindible de la nueva metrópoli. Vivir en una «villa» o una «casa de campo» centroeuropeas era indicador de una condición social e ingresos económicos notablemente más elevados que los de quienes vivían en el barrio londinense Upper Tooting, de cuyos interiores en imitación de «Liberty» se mofó la revista *Punch* en 1894[11].

Lo que acrecentó aún más la naturaleza «burguesa» de este arte fue que, de un modo u otro —en la mayoría de casos, como expresión de propia afirmación nacional u orgullo regional—, lo asumieron las élites burguesas que *de facto* gobernaban las ciudades y organizaron su modernización en esa época. A este respecto, resultaba muy tentadora la posibilidad de cruzar el modernismo con el estilo nacional —ya fuera real o inventado— que conviniera: asiático en Budapest, nórdico en Helsinki, eslavo en Bohemia. Barcelona es un ejemplo maravilloso de cómo la

planificación urbana coincidió con el estilo «modernista» que la burguesía catalana usó para glorificar su propio ascenso y riqueza, así como para distinguirse de los anticuados gobernantes de Madrid. La electrificación y el *art nouveau* local —denominado *Modernisme*— fueron de la mano, en el intento de convertir una capital de provincias en una ciudad del mundo y crear lo que su ideólogo calificó como «esa Barcelona imperial que impulsa la riqueza y cultura de toda Cataluña y, de hecho, de todo el pueblo hispánico de la triunfante Iberia de mañana[12]». Digamos de paso que era el mismo estilo en el que las jóvenes parejas burguesas eligieron amueblar sus nuevos apartamentos de los nuevos barrios burgueses[13].

En otras palabras: hacia 1900, una u otra versión del *art nouveau* era la lengua en la que las segundas y terceras ciudades intentaron establecer una modernidad propia superior a la de las capitales imperiales; eran Pepsi-Colas urbanas contra el dominio de las Coca-Colas, aunque en la mayoría de casos, las ambiciones no eran tan imperiales como en Barcelona. Esto no se aplicaba al *art nouveau* de Viena y París, que tenía apoyo estatal; pero las especiales circunstancias políticas de los gobiernos francés y Habsburgo no nos interesan aquí. Sea como fuere, el *art nouveau* no fue el único estilo de la burguesía de fin de siglo; y tampoco fue el único estilo de renovación de los equipamientos urbanos hacia 1900. Por mencionar un ejemplo evidente, apenas afectó al Metro de Londres.

Ahora bien, esto nos deja con una pregunta que todos los que han visitado la presente exposición se habrán hecho a sí mismos: ¿por qué duró tan poco tiempo? (Salvo que incluyamos el impacto del movimiento británico de Arts and Crafts, que no encaja del todo en el *art nouveau*, pero tuvo un papel en la génesis del estilo moderno, según ha expuesto de forma convincente Nikolaus Pevsner).

De hecho, a largo plazo, la familia de estilos del *art nouveau* no llegó a demostrar que fuera una solución muy viable para esos problemas (ya fueran de carácter práctico o simbólico) de la

organización y el crecimiento urbanos. En la carrera de los mejores arquitectos, el *art nouveau* y los estilos que se corresponden con este (en Gran Bretaña, por ejemplo, el Arts and Crafts) son solo una etapa en el camino al modernismo. El estilo dominante en el nuevo siglo sería desnudo, rectilíneo, de pretensión funcionalista. Compartía la apasionada modernidad del *art nouveau*, con su rechazo de los modelos clásicos y otros modelos históricos. Compartía asimismo las aspiraciones funcionalistas de arquitectos como Otto Wagner en Viena, pero rechazaba dos elementos netamente característicos del *art nouveau*: por un lado, la idealización de la artesanía preindustrial o no industrializada; y, sobre todo, el deseo de expresar la modernidad de forma simbólica, mediante una ornamentación compleja que se inspiraba en las formas vivas. Ambos aspectos perjudicaron al *art nouveau*. Obviamente, cualquier estilo adecuado a la sociedad del nuevo siglo, la nueva sociedad del consumo de masas —incluso del consumo de masas entre la clase media—, tenía que abandonar el antiindustrialismo, porque debía ser apto para la producción en masa y resultar compatible con las máquinas.

Curiosamente, esto demostró ser más fácil para la variante de Arts and Crafts de William Morris, pese a su idealización del pasado gótico, porque su apasionado compromiso social con un entorno vital mejor —más bello y cómodo— para la gente común suponía producir para el uso cotidiano y para todas las personas. Es lo que explica, como reconoció Pevsner, que haya un camino directo de William Morris a la Bauhaus. No hubo una obligación técnica equivalente de rechazar los adornos, curvados o de otro estilo, en nombre del puro funcionalismo. No obstante, hay que admitir que la tendencia a una cierta exuberancia barroca, en particular del *art nouveau* de exhibición patrocinado por el gobierno francés en la Exposición de 1900, podía ciertamente dificultar la creación de productos adecuados para su fin. Por ejemplo, la legibilidad de la impresión en los pósteres de *art nouveau*.

En cualquier caso, hubo algunas cuestiones para las que el *art nouveau*, simplemente, iba mal. Cuando arquitectos de la Deutscher Werkbund y partícipes del Jugendstil, como Peter Behrens, trabajaban para las grandes corporaciones industriales, tales como AEG, que también estaba afiliada a esta asociación, lógicamente diseñaron de un modo muy distinto al que aplicaban a las residencias privadas. Los grandes proyectos sociales, como la construcción de viviendas de alquiler municipales, tampoco se prestaban mucho al *art nouveau*. Por ello, no es de extrañar que, en su forma extrema, el *art nouveau* solo durara unos pocos años. Pero quizá haya otra razón para su breve vida. La edad de plata o *belle époque* de la burguesía europea antes de 1914, a la que sus herederos volvieron la mirada repetidamente y con nostalgia, llegó a su fin. En la mayor parte de Europa, las familias acaudaladas —con confianza en sí mismas, personal de servicio y capacidad de construir las ciudades— no sobrevivieron a la primera guerra mundial. Pese a todo, la forma artística sí pervivió al otro lado del Atlántico, por medio de un descendiente directo (aunque menos curvilíneo) del *art nouveau* francés: el *art déco*. Sobrevivió como imagen pública de la prosperidad de las metrópolis estadounidenses en la década de 1920. El paisaje urbano de Nueva York, hasta el día de hoy, está dominado por dos monumentos arquitectónicos de ese estilo: el Rockefeller Center y el edificio Chrysler, completado justo a tiempo del gran desplome de Wall Street en 1929. Sin embargo, incluso en Estados Unidos, la Gran Depresión de los años treinta puso fin a la *belle époque*.

Capítulo 11

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE LA HUMANIDAD

La obra de Karl Kraus no puede separarse de su vida, porque él mismo, en palabras de Bertolt Brecht, «hizo de su propia persona una vara que medía la nulidad de su época». Sin embargo, no es mucho lo que se puede decir sobre la apariencia externa de su vida. Nació en 1874, en una pequeña ciudad bohemia, como hijo menor de un rico industrial papelero judío. Con el tiempo, la riqueza de su familia le concedería la independencia económica sobre la que se basaron tanto su papel en la vida pública y cultural como su estilo de vida, el de un solitario consciente de su idiosincrasia. En 1877, la familia se trasladó a Viena, donde Kraus pasó casi toda vida, con la excepción de sus viajes largos; viajaba al campo y a Alemania, según era habitual en la época entre las clases medias acomodadas. En Alemania fue donde encontró, más adelante, no tanto un número muy superior de admiradores como inferior de enemigos, entre los escritores y artistas escénicos. Murió en Viena a los sesenta y dos años, el 12 de junio de 1936.

Kraus eligió interpretar, por principio, el papel de una persona sin integrar. Al igual que Groucho Marx, se negó a sumarse a todo club que pudiera aceptar entre sus miembros a alguien como él. No pertenecía a ninguna escuela, por mucho que se lo pueda catalogar como parte de la segunda vanguardia vienesa, que se distanció del

«modernismo» de la década de 1880, de Hermann Bahr y Hugo von Hofmannsthal, Gustav Klimt y el Jugendstil, Arthur Schnitzler y el naturalismo. Carecía asimismo de escuela propia, aunque atrajo a otros *outsiders* de talento, a los que influyó (en Viena, a Schönberg, Wittgenstein, Loos, Kokoschka y jóvenes socialdemócratas y expresionistas; en Alemania, más tarde, a Benjamin y Brecht), y defendió a escritores subestimados. No escribió para ningún periódico o revista ajenos. A la postre, dio el paso lógico de publicar una revista propia, cuando y como le plugo, y terminó escribiéndola entera él mismo. Para saber su parecer sobre algo, había que moverse: o bien se buscaban sus escritos o bien se le buscaba a él en persona, a través de la palabra hablada y cantada durante sus famosas tardes de actuación, en las que también aparecía solo del todo.

Su vida pública fue este largo monólogo dirigido al mundo. En privado vivió, por así decir, aislado del gran público, al que rechazaba como tal. Caminaba a solas por las calles de Viena, «un hombre pequeño, de constitución ligera, bien afeitado, corto de vista, de facciones nobles y claramente marcadas» al que los transeúntes reconocían y saludaban —Viena es una gran ciudad de provincias—, pero rechazaba por sistema el saludo de aquellos a quienes no conocía en persona. No pertenecía a ningún círculo. Trabajaba prolongada e intensivamente, era un entusiasta de la natación y perseguía sin descanso a sus enemigos, con la satisfacción del guerrero justo a quien las personas injustas daban la ocasión de demostrar su propia superioridad. No se casó nunca, aunque durante la primera guerra mundial pidió la mano de la baronesa Sidonie Nádherný von Borutin, cuyo amor hizo que la época de *Los últimos días de la humanidad* le resultara menos intolerable[*]. (A Kraus le gustaba frecuentar los círculos de la nobleza bohemia y además, según su amiga la princesa Lichnowsky, «tenía un secreto que le permitía, de un modo callado e informal, cautivar a los miembros más selectos de la sociedad»). El matrimonio no tuvo lugar porque, según se dice, el poeta Rainer

Maria Rilke le señaló a la baronesa los inconvenientes de casarse con un judío de clase media, por brillante y agradable que pudiera ser.

Kraus despertaba odio. Despertaba devoción. Sin lugar a dudas, se lo tomaba en serio. La prensa vienesa, en su conjunto, hacía caso omiso de su existencia. Para sus admiradores, era una vara de medir en una era corrupta. Si las figuras literarias «son ora genuinas y verdaderas, ora superficiales y falsas, se puede reconocer según sea su actitud hacia Karl Kraus», escribió Friedrich Austerlitz en el *Arbeiter-Zeitung*, pese a que Kraus tampoco había mostrado consideración con este periódico. Solo el nacionalsocialismo fue capaz de silenciarlo. Después de que los nazis accedieran al poder, ya no comprendía los tiempos y murió en soledad.

El talento extraordinario del joven Kraus —para el escenario (que le quedó vetado para siempre por razones físicas) más aún, quizá, que para la literatura— se hizo evidente desde bien temprano. A los dieciocho años, escribía para periódicos y realizó su primera conferencia pública. A lo largo de la última década del siglo XIX, se labró un nombre como periodista, crítico y polemista político-literario, contra Hermann Bahr y los modernistas de la década anterior, contra el sionismo moderno de Theodor Herzl. La *Neue Freie Presse*, el periódico más destacado de las clases medias liberales habsburguesas, quedó tan impresionado por el joven que le ofreció, a sus veinticinco años, suceder al brillante Daniel Spitzer («el buen austríaco es, ante todo, un austríaco cauto») como editor de la sección artístico-literaria.

Kraus rechazó la oferta y, en un mismo año, renunció a la comunidad judía y fundó su propia revista, *Die Fackel* («La antorcha»). Estas revistas, pequeñas, de color rojo brillante y publicación esporádica —cuyos colaboradores fueron apartándose gradualmente, para dejar sitio a comentarios letales sobre citas caracterizadas por la estupidez o la malicia— eran el micrófono a través del cual dirigía sus palabras al mundo; mejor dicho, contra el mundo. Por este medio, se convirtió en «Fackelkraus» («La

antorcha Kraus»), adaptando el papel del profeta bíblico a la época Habsburgo tardía y la cultura de los medios de comunicación, que se estaba desarrollando por entonces; lo hizo con la misma pasión, pero con una prosa de más estilo y mucho más ingenio. La polémica, para él, era una necesidad tanto estética como moral. Gracias a su independencia financiera, fue capaz de darle continuidad hasta su muerte, aunque después de 1933, cuando perdió a sus lectores alemanes y parte de los austríacos, sopesó seriamente cerrar la revista. La muerte le evitó decantarse a favor de este suicidio intelectual. Como todo lo demás escrito por Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit* (*Los últimos días de la humanidad*) se publicó primero en *Die Fackel*.

Los profetas bíblicos, los moralistas e incluso los satíricos morales tienen poco interés en los programas políticos. El propio Kraus escribió que *Die Fackel* tenía una «tendencia apolítica» y su «visión [no estaba] condicionada por las gafas de ningún partido político». Pero en ningún caso podemos considerar que Kraus era apolítico, aun cuando lo dejaran frío cuestiones tales como monarquía o república, el derecho a la autodeterminación nacional o el sufragio universal. Se mantuvo deliberadamente ajeno a la política de partidos, para el pesar de los socialistas, que se habrían alegrado de contar a aquel gran oponente del sistema como uno de los suyos (a su vez, Kraus atacó a los socialistas menos sistemáticamente, y quizá con más remordimiento, que a otros partidos y políticos). Durante un momento, tras la primera guerra mundial, pareció incluso que su oposición común a la guerra había creado una relación más próxima; pero esto fue una ilusión. Kraus no encajaba en ninguna casilla política y se mantuvo siempre fuera de la política de partidos, incluso cuando expresaba sus opiniones sobre los temas del día. Las cuestiones políticas eran secundarias, a su juicio, porque estaba convencido de que «el poder efectivo no se ejercía en los cuerpos de representantes, ni en los parlamentos, sino en las oficinas editoriales».

Kraus tuvo noticia de las señales que lo llamaban a la última batalla al leerlas en la prensa. En los periódicos burgueses de los años de preguerra, y sobre todo en la *Neue Freie Presse*, reconoció el germen… mejor dicho: de algún modo, reconoció ya la realidad de nuestra propia era de los medios de comunicación, construida sobre la vacuidad de la palabra y la imagen. Sabía «dónde perece el espíritu y dónde su carcasa, la frase, sabe mejor a las hienas». La prensa no solo expresaba la corrupción de su tiempo, sino que era en sí misma su principal corruptora, por el simple hecho de «apropiarse de los valores por medio de las palabras». El dicho de Confucio, que descubrió tardíamente, pero con satisfacción, parecía salido de su propia boca:

> Si el lenguaje no es correcto, entonces lo que se dice no es lo que se quiere decir; si lo que se dice no es lo que se quiere decir, entonces lo que se debe hacer queda por hacer; si esto queda por hacer, el arte y la moral se deteriorarán; si la justicia se extravía, la gente quedará perdida entre la confusión. Por todo esto, no debe haber arbitrariedad en lo que se dice. Es una cuestión de suma importancia.

Karl Kraus dedicó su vida a ordenar el mundo a través de las palabras. La corrupción de los valores por medio de las palabras —dichas, oídas y, sobre todo, leídas— da forma y estructura a *Los últimos días de la humanidad*. No es casual que cada acto de la tragedia empiece con los gritos de nuevos vendedores de prensa con nuevos titulares.

Los últimos días de la humanidad se convirtió en una de las obras maestras de la literatura del siglo XX porque los tiempos («esos grandes tiempos de los que yo supe cuando eran tiempos tan pequeños») merecían al fin las descargas de artillería que, hasta 1914, Kraus había estado lanzando contra objetivos menores. Su campo siempre había sido la historia universal, que, como sabemos, es el Tribunal Supremo del mundo; pero la escribió como periodista local, desde Viena, cuya ubicación típico-ideal, que señala el principio de todos los actos de *Los últimos días de la humanidad*, está representada por la Sirk-Ecke, esquina de las calles Ringstrasse y Kärntnerstrasse, donde se encontraban todos los

modernos vieneses, para el paseo diario. Su cosmos era el microcosmos. Solo cuando se produjo el asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo —un nombre que no ha dejado de ser ominoso—, el microcosmos se convirtió automáticamente en un macrocosmos y la crónica local se pudo reconocer como un comentario sobre el fin de todo un mundo, como la «tragedia de la humanidad».

Los últimos días de la humanidad se escribió durante la primera guerra mundial, contienda a la que Kraus se había opuesto desde el principio, y que había condenado públicamente en sus conferencias. Escribió los primeros borradores de la mayoría de las escenas en los veranos de 1915 a 1917 y los reelaboró en 1919, para su publicación en forma de libro. Ese mismo año, la obra vio la luz en tres ediciones especiales de *Die Fackel* y, en 1922, en una forma algo más extensa, la publicó su propia casa editora, en la que es la *editio princeps*, de 792 páginas. En su versión original, «este drama, cuya extensión equivaldría a más o menos diez veladas según la medición humana del tiempo, [fue] ideado para su puesta en escena en un teatro del planeta Marte», es decir, que se excluía toda representación en nuestro planeta. Hasta 1928, en principio —y en contra de las justificadas protestas de sus admiradores—, no dio su permiso para que el Centro Artístico Socialdemócrata de Viena representara una versión escénica abreviada (que, para ser sinceros, resulta inevitablemente inadecuada). El propio Kraus ofreció lecturas de variantes de la versión escénica en la primavera de 1930, en Viena, Berlín, Praga y Moravská Ostrava; pero no volvió a hacerlo después de esa fecha. El texto reducido no se dio a la imprenta hasta 1992.

Así, la presente versión de *Los últimos días de la humanidad* es tan solo una selección menor y, dicho sea de paso —con respecto al ascenso del nacionalismo—, un tanto adaptada políticamente, del gran drama marciano. Por lo tanto, no puede ni debe reemplazar la lectura de la auténtica obra de *Los últimos días*. Ahora bien, la presente edición contiene algo que no se hallará en la obra más

extensa y también resulta esencial para sus lectores: los dibujos de Georg Eisler. La edición original solo incluía dos ilustraciones: la llamativa página de título del «rostro austríaco» del verdugo jovial, entronizado sobre un cadáver, rodeado por otros austríacos con y sin uniforme, que también quieren ser incluidos en la foto; y la imagen final de un crucifijo destruido por fuego de artillería a campo abierto. (Una era la reproducción de una postal que se divulgó entre toda la monarquía tras la ejecución del socialista Cesare Battisti; la otra se la había enviado a Kraus el joven Kurt Tucholsky). A primera vista, se diría que es presuntuoso ofrecer una edición ilustrada de una tragedia mundial que, como el genocidio, debe eludir toda representación directa. Pero lo que Georg Eisler comenta e ilumina con sus dibujos no es el tema, sino el autor. Como vienés que era, Eisler, por así decir, absorbió a Kraus con la leche materna. Era hijo de un pupilo de Schönberg y él mismo fue pupilo de Kokoschka, el artista visual más claramente próximo a Kraus, por lo que Eisler, como artista, también creció con Kraus. Nadie estaba en una posición mejor que él para crear un puente entre el texto de *Los últimos días* y el lector moderno.

El puente se necesita porque el texto, para el lector actual, es de difícil acceso. Para los vieneses de mi generación y la de Eisler, *Los últimos días*, simplemente, forma parte de nuestras vidas. El ejemplar de la primera edición que yo releo continuamente lleva en su cubierta el nombre de mi madre, una de las muchas admiradoras de Kraus entre las capas medias de Viena. El «rostro austríaco» acompañó mi infancia. Yo era demasiado joven para experimentar la primera guerra mundial y la muerte de la monarquía, pero este libro me sirvió para conocerlas, una y otra. Descubrí el asesinato del archiduque Francisco Fernando en la Ringstrasse de Karl Kraus, en el prólogo a la obra, que por desgracia no se incluye en la presente versión escénica. («UN VENDEDOR DE PERIÓDICOS: ¡Edición especiaaal! ¡Asesinaaao el heredero del trono! ¡El autor, deteníio! UN PASEANTE [A SU MUJER]: Suerte que no era judío»). Lo primero que supe de la historia mundial lo debo a los acentos de los oficiales Pokorny,

Nowotny y Powolny, del suscriptor y el patriota, del viejo Biach y los chicos Gasselseder y Merores, a los que ahora Georg Eisler ha dado rostro y forma. Incluso el dialecto vienés sigue siendo el de mi infancia. Para los vieneses de mi edad, *Los últimos días*, pese a todas las alusiones a figuras olvidadas y hechos olvidados de aquel momento, resulta no solo comprensible, sino que damos por sentado lo que cuenta. Pero esto difícilmente les ocurre a otros, en particular a los lectores de fuera de Austria, que tropiezan sin remedio con esta obra documental y visionaria, colosal e inconmensurable.

Pero ¿necesita esta obra algún comentario? ¿No despierta indiferencia, hoy como siempre, de quién y de qué tratan las escenas de *Los últimos días*? ¿Quién provocó la cólera y el desprecio de Kraus? Estas escenas y figuras —como por ejemplo la corresponsal olvidada Alice Schalek y las citas de editoriales ya amarillentos— solo existen para nosotros, y para el futuro, gracias a Kraus. ¿No basta con saber que «los diálogos más inverosímiles sostenidos en el drama fueron dichos palabra por palabra; los inventos más estrafalarios son citas»?

Sí y no. Ciertamente, es inmaterial que, por ejemplo, Hans Müller, un dramaturgo merecidamente olvidado que pronuncia unas pocas palabras sin sentido en la primera escena del primer acto, fuera en aquel momento un dramaturgo exitoso y bien conocido. Una breve nota al pie basta para rescatar el sentido de la decimosexta escena del primer acto: la conversación de los cuatro jefes militares (auténticos) a través de las generaciones; el «Riedl» a quien el general Habsburgo le escribe una postal banal «desde el lejano campamento» era el propietario de una famosa cafetería vienesa.

Por otro lado, forma parte de la edad cuyos miembros putrefactos Kraus observó hasta el extremo de la amputación: que solo consta de lo que se lee y ve específicamente, de lo que se oye decir literalmente. El problema no está en comprender «el dialecto de los últimos vieneses, una mezcolanza cada vez más floja y

disuelta de vienés y judío», pues de hecho, para un lector alemán de nuestros días, ese texto entraña menos dificultades que Shakespeare para el moderno estudiante inglés de bachillerato; lo difícil es captar el tono característico de la época. Esto resulta especialmente vital para un escritor como Kraus, porque su idea de la palabra era, en realidad, auditiva. El texto escrito y el representado, sustituto en ambos casos de la carrera como actor que se le había negado, son inseparables. Su prosa admirable, pero a menudo artificiosa, que en el texto impreso exige una atención continua e intensa, cobraba vida, a todas luces, cuando se leía en voz alta. «Quizá el mío sea el primer caso de un escritor que siente su escritura, al mismo tiempo, en forma teatral —comentó—. Lo que escribo es una actuación escrita».

Probablemente, no es casualidad que, por aquella misma época (en 1910-1911), Kraus decidiera convertir *Die Fackel* en un puro monólogo y retomar las veladas de lectura pública a las que había renunciado desde principios de la década de 1890. «He rescatado la esencia [de los tiempos] —escribió en uno de los monólogos de El Criticón, en la edición completa de *Los últimos días*— y mi oído ha descubierto el sonido de las acciones; mi ojo, la gestualidad del habla; y mi voz, pese a tan solo repetir, ha citado de tal forma que el tono fundamental ha quedado fijado para siempre jamás». Es precisamente esa «gestualidad del habla» —las acciones y actitudes, el lenguaje corporal, que forman parte de la inflexión de los tiempos— la que se refleja en las ilustraciones de Eisler. Así, estas ayudan mucho a comprender el texto.

Pero esto también es importante por otra razón. *Los últimos días de la humanidad* no solo fue un grito clamoroso en contra de la primera guerra mundial y la corrupción de la tragedia de la humanidad por parte del periodismo. («Hagamos que vean cómo están orando»). El libro también supuso criticar apasionadamente la Austria Habsburgo, que Kraus —no sin razón— consideraba responsable del estallido de las hostilidades; criticar el «rostro austríaco» que, a lo largo de las escenas de este drama, va a la

deriva con una diversidad interminable, pero también con la misma superficialidad. «¿No es ese rostro, esa Austria, la guerra —escribió en su *Nachruf* (necrológica) sobre la monarquía, al poco de que la guerra acabara—, no es ese fantasma ávido y sediento de sangre, que exige en la necesidad y la muerte, en el baile y la diversión festiva, en el odio y el deporte, que nos ha perseguido desde la tumba desde la noche de los siglos?… Pues este, aquel, muchos, fueron asesinos no solo porque fuera el tiempo de matar, sino porque les faltaba imaginación». Es el rostro de los oficiales de la esquina de la peletería Sirk («el frente de esa fortaleza del pecado en la Ringstrasse»), de los generales que solo tenían interés en el mapa del teatro de guerra cuando estaban delante de un fotógrafo (en la época, no se había descubierto aún el «oportunismo fotográfico»), los periodistas y las figuras literarias que ansiaban que hubiera conflicto, pero que, en otros aspectos, estaban comprometidos con Viena. Para Kraus, la vieja monarquía no solo estaba condenada a morir —como ya sabían todos los funcionarios del gobierno oficial—, sino que también merecía la pena de muerte.

Probablemente, ningún otro imperio ha sido llevado a la tumba con tanta befa como el Habsburgo. Sin embargo, nos enfrentamos a la paradoja de que la muerte de ningún otro imperio de nuestro siglo —pese a su abundancia de imperios— ha generado tanta literatura importante. Piénsese en Musil, en Joseph Roth, pero no menos en *Las aventuras del buen soldado Švejk*, de Jaroslav Hašek, o en la propia *Los últimos días de la humanidad*; todas ellas, obras que se ocupan específicamente de la caída de la vieja monarquía.

Lo que vincula todas estas contribuciones con el género de los «panegíricos funerarios de Austria» es la conciencia del carácter absurdo de este régimen, la comedia de su tragedia, que no pueden evitar ni siquiera las denuncias menos compasivas. Incluso las (escasas) miradas retrospectivas que contemplan con sentimiento la época de Francisco José lo hacen con una sonrisa irónica.

Nada, por ejemplo, es más inhumano que el tema de la escena del hospital militar (*Los últimos días*, acto 4, escena 41), escena

que, por cierto, cabe comparar con el maravilloso capítulo octavo de *El buen soldado Švejk* («Švejk se finge enfermo»). Aun así, pese a que el lector queda horrorizado, la boca se le crispa en una carcajada. Pero ¿quién puede reírse sobre Dachau y Mauthausen? No nos hacen reír ni siquiera los oficiales, soldados y tullidos de los cuadros de George Grosz, que se corresponden exactamente con las escenas coetáneas de la Ringstrasse, en los actos finales del drama de Kraus. Los oficiales Nowotny, Pokorny y Powolny son espeluznantes porque también son cómicos; no son menos espeluznantes, pero sin duda, son más cómicos que las figuras alemanas de *Los últimos días de la humanidad*. Ahora bien, no ocurre así porque Kraus reflejara con más habilidad el habla vienesa que las variantes alemanas, sino porque cabía mantener que la situación de Austria en la guerra era desesperada, pero no seria.

El imperio alemán solo resultaba absurdo para los extranjeros, nunca para sus propios ciudadanos. Este clima específico de la monarquía Habsburgo, tan favorable para la literatura, también nos lo pueden acercar mejor las ilustraciones de Eisler.

Este clima también explica por qué la guerra representó para Kraus más que la mera irrupción de la crueldad y el asesinato colectivo en una sociedad ordenada. La reconoció de inmediato como el hundimiento de todo un mundo: la civilización liberal burguesa del siglo XIX, a la que él mismo pertenecía, aunque fuera a su pesar. Pues, en muchos sentidos, la Viena de los últimos años de Francisco José supuso el encuentro de burócratas josefinistas ilustrados, por un lado, y por otro lado, la burguesía judía ilustrada, comprometidos aquellos y esta con el gran ciclo de arquitectura pública en torno del Ring, manifiestos ideológicos del liberalismo burgués de su siglo y expresión clásica de este. Ambos estaban asediados, como estrato poco numeroso de lectores «cultos», germanohablantes, de la *Neue Freie Presse*, por encima de las masas de la población rural eslava; y asediados también como partidarios de un Estado que carecía de futuro. De lo que no cabe duda es de que, desde el fin de siglo, los vieneses ya tenían una

conciencia de la crisis de su civilización mucho más clara que en ningún otro lugar de Europa. Kraus, que ansiaba la caída del mundo liberal, estaba preparado para ella. Pero como estaba atacando Viena o, como mínimo, a los lectores de la *Neue Freie Presse* —no solo por ser «kakanios» (según el término de Robert Musil), sino como paradigma del desarrollo pleno de la sociedad capitalista-tecnológica y liberal-burguesa—, la guerra se convirtió, para él, en los últimos días no ya de Austria, sino de la humanidad. En efecto, después del hundimiento no habría vuelta atrás. Solo cabía dar un salto adelante hacia un futuro inconcebiblemente apocalíptico.

Pero la monarquía moribunda le dio a Kraus algo más. Le permitió escribir una obra durante la misma guerra, cuando en otro lugar, solo se podría haber escrito después del fin de la contienda; con ello lidiaba con un pasado traumático, pero personal, de un modo similar al que empleó la literatura de guerra que empezó a surgir en Alemania diez años después del hundimiento. ¿En qué otro punto de la monarquía Habsburgo se habría permitido protestar contra el conflicto a alguien tan opuesto a la guerra, públicamente, en conferencias y escritos? ¿Dónde más podría un sermón tal, pronunciado «frente a un público integrado en parte por oficiales y otro personal militar, adquirir la forma de una agresiva declaración pacifista que —estamos en la primavera de 1918— desatara en los oyentes un acuerdo entusiasta y casi unánime»? Al menos, así lo denunció el centro de resistencia contra la propaganda enemiga del real e imperial Ministerio de Guerra. Y ¿dónde más podría darse que un superintendente policial del distrito en cuestión, «que había asistido a la conferencia como representante del gobierno», informara a su departamento de que en realidad Kraus había dado una charla contra el gas tóxico, «que causó una impresión extremadamente desagradable, angustiante incluso» sobre el superintendente, que «sin embargo no halló razón para intervenir»?

La policía vienesa había llegado a un acuerdo con el escritor, según el cual los textos ya publicados en *Die Fackel* podían leerse en público sin más preámbulos, pero las obras aún inéditas debían

someterse a la censura. Kraus, por otro lado, tuvo que presentarse ante la policía por una denuncia y reaccionó con una queja formal: acusó de libelo la transmisión falseada del contenido de su discurso antibélico por parte de una persona desconocida. Y ¿dónde, que no fuera en la Austria Habsburgo, podría no haber pasado absolutamente nada más, hasta que la historia mundial cerró el expediente de la propia Austria Habsburgo, poco antes de que la reliquia superviviente de su Ministerio de Guerra cerrara el expediente del caso Kraus?

El espectro histórico de acontecimientos y experiencias apropiados para Kraus era relativamente reducido. En nuestro siglo hay cosas que borran hasta la más venenosa de las sonrisas de la cara del más voraz de los satíricos. El propio Karl Kraus dijo del nacionalsocialismo: «Sobre el tema de Hitler, no se me ocurre nada»; y cuando por fin se le ocurrió qué decir, su lenguaje ya no resultaba adecuado: «la palabra cayó dormida cuando ese mundo se despertó». En la historia de la Unión Soviética hubo lugar para la sátira, en la época de la Nueva Política Económica y en la era Brézhnev, que, no está de más decirlo, a veces recuerda los últimos años de los Habsburgo; pero no en los nefastos días de Iósif Stalin, de los que nadie se ha mofado, hasta nuestros días, ni siquiera mirando atrás.

Kraus tuvo la buena suerte de vivir hasta casi el fin de sus días en un mundo y una era en los que podía escribir con libertad, y en los que la inhumanidad aún no era tan brutal que obligaba a callar a las palabras, más aún, a la sátira. Aún pudo hallar las palabras precisas para el primer gran acto de la tragedia del siglo XX: la guerra mundial de 1914. Las halló en los artículos editoriales, los anuncios, las conversaciones oídas, los informes de prensa de una época en la que reconoció que se estaba interpretando una tragedia cuyos personajes centrales no eran el rey Lear, sino el Bufón; no Hamlet, sino Rosencrantz y Guildenstern. Halló palabras para lo inefable en una época en la que aún no había llegado a ser del todo inefable.

Bertolt Brecht escribió la mejor, y más lapidaria, necrológica de Kraus: «Cuando los tiempos se quitaron la vida con sus propias manos, él fue esas manos».

Capítulo 12

Patrimonio

¿Qué queda, qué se recuerda y qué sigue teniendo buen uso en el patrimonio de la cultura burguesa clásica?

La «alta» cultura es tanto un mecanismo para generar productos permanentes en forma de objetos preservables —edificios, pinturas, libros, etc.— como una serie de flujos variables de acciones que podríamos calificar de «actuación» —canto, interpretación, danza, etc.— y son efímeras por naturaleza, pese a que, gracias a la tecnología del siglo XX, pueden dejar huella permanente en grabaciones, películas y discos duros o virtuales. Si ahondamos en la cuestión, algunas actuaciones se desarrollan en edificios especiales que pueden formar parte de lo que se considera el patrimonio cultural preservable; pero no siempre ocurre así. De hecho, desde la aparición de los aparatos domésticos de transmisión de la cultura —la radio en la década de 1930, la televisión y, más recientemente, los dispositivos portátiles cada vez más adaptables de principios del siglo XXI—, el campo de la ubicación formal de las actuaciones públicas se ha limitado mucho, pero el orgullo nacional —si no megalomanía— ha continuado multiplicando aun así estos espacios y redes. Han recibido también el estímulo notorio de un número cada vez mayor de acontecimientos universales, tales como los Juegos Olímpicos.

El presente ensayo no se ocupa específicamente de la cultura en su sentido antropológico más general, aunque, de hecho, sus procedimientos y los objetos que genera tienden a verse cada vez más, en la actualidad, como otra parte del patrimonio nacional que debe preservarse en los espacios culturales y museos especializados. Pero, como veremos, esto no basta para evitar los problemas de la «identidad cultural», sobre los que volveré más adelante.

Hasta que, en el siglo XIX, apareció una cultura movida por un mercado de masas, el mecenazgo encargó y reunió la mayoría de los objetos de alta cultura, con la salvedad de los generados por el que fuera el primer hijo de la revolución tecnológica: la imprenta. De aquí nace la insistencia que aún domina a los coleccionistas de «obras» únicas, irrepetibles y, en consecuencia, onerosas de lo que todavía se denomina «el mercado del arte». En Europa, los productores de arte no reproducible dependían en gran medida de las cortes de monarcas, príncipes y nobles, patriciados urbanos y millonarios, y, por descontado, de la Iglesia. La gran arquitectura todavía depende, en lo esencial, de esta forma de mecenazgo, que busca ante todo el prestigio y que, quizá por esta misma razón, podría estar prosperando más que las otras artes visuales.

El mecenazgo siempre interpretó un papel menos destacado en las artes escénicas, que habían arraigado con firmeza en las prácticas y el entretenimiento de la gente común; pero ciertas elaboraciones específicas de esas artes fueron adoptadas por la Iglesia y la cultura cortesana y, por ende, pasaron a depender en gran medida de ese patrocinio. Con algunas todavía ocurre; especialmente, con la ópera y el *ballet*. La función de mecenazgo la han asumido, habitualmente, el Estado u otras entidades públicas y, más raramente (como en Estados Unidos), el *campanilismo* de un patriciado de los millonarios locales. Al paso de esto me llama la atención que, a diferencia de lo ocurrido con los equipos de fútbol, hasta ahora los principales centros de actuación artística no han sido absorbidos por supermillonarios individuales como si fueran

productos de lujo. La solución típica de la burguesía del siglo XIX —colectivos de aficionados al arte más o menos acaudalados, suscritos de forma regular o propietarios de asientos o palcos fijos en los teatros— se ha desvanecido.

La producción cultural (incluida la actuación) que busca el beneficio en un mercado de masas, como descansa en la «era de la reproductibilidad técnica» de la que hablaba Benjamin, es en lo esencial un fruto del siglo XX, salvo en lo que atañe a la imprenta. En teoría, la suerte que corra depende de las ventas y, en consecuencia, no piden ninguna clase de conservación, apoyo o subvención institucional. No hay razón por la que *La ratonera*, de Agatha Christie, no pueda continuar funcionando durante otro medio siglo por su propio impulso. A la inversa, con el declive de la asistencia, el grueso de los cines británicos —que van desde los espacios íntimos hasta las salas de Kilburn State, con sus cinco mil asientos— ha desaparecido de la vista y el mapa con menos protesta que un solo arco de la estación londinense de Euston. Vivían y murieron por las taquillas. Sin embargo, a veces ocurre que algunas producciones orientadas hacia el mercado no logran hallar un público permanente lo bastante numeroso. Así, pueden necesitar ayuda o subvenciones, porque aunque sus practicantes y productos —como por ejemplo el *jazz* o determinado cine de vanguardia— se consideran valiosos, desde el punto de vista cultural o por otras razones no económicas, no logran unos ingresos comerciales suficientes. En consecuencia, pueden quedar integrados en una infraestructura de protección cultural como la que preserva la música clásica (por ejemplo, el Lincoln Center, en Nueva York) y, cada vez más, las instituciones de educación superior.

En este punto, debemos diferenciar entre la «cultura nacional», que suele definirse con respecto a una unidad étnico-lingüística existente o prevista, y el conjunto de productos y actividades de gran prestigio que se asentó (ante todo, en la Europa decimonónica) como un corpus universal de «alta cultura» o «cultura clásica» y fue adoptado como tal por las élites de las sociedades no europeas en

proceso de entusiasta modernización (vale decir: de occidentalización). Gracias al gran prestigio de este corpus y a la posibilidad de que sucesivas generaciones de los nuevos ricos y poderosos invirtieran en él para ostentar, en la actualidad esta situación se mantiene sin cambios, sobre todo en la música y las artes visuales, y da forma al contenido de museos y galerías, al repertorio de conciertos y óperas o a la contratación de músicos y cantantes, en Tokio, Pequín y Seúl tanto como en Estocolmo o Los Ángeles; en gran medida, como sucesión histórica de «grandes obras» de «grandes artistas».

La divergencia entre la cultura nacional y universal la ejemplifica bien la diferencia entre el primer y el segundo museo de Oskar Reinhardt, de Winterthur, uno de los grandes coleccionistas germano-suizos. Su primer museo se especializó en la pintura alemana, austríaca y suiza de los siglos XVIII y XIX, que no carece de atractivo pero, por así decir, queda fuera del circuito turístico cultural. En cambio, en su residencia privada, Reinhardt fundó una segunda galería de «gran arte» de aceptación universal, que sigue siendo una de las grandes colecciones privadas de arte del siglo XX. Los contenidos de tales museos no son nacionales, aunque están situados en lugares concretos, y tampoco pertenecen a un único patrimonio nacional, fuera cual fuese el modo de acumulación original (robo, conquista, monarquía, dinero o mecenazgo). Tanto si algunas de tales colecciones se convierten en el origen de museos oficialmente catalogados de nacionales como si no, aspiran a un ámbito supranacional. Sin embargo, en el mundo de la descolonización y el moderno turismo globalizado ha surgido un nuevo problema: la concentración del corpus del «gran arte» universalmente aceptado como tal, principalmente en los museos y colecciones de las antiguas potencias imperiales occidentales (vale decir, hasta el siglo XX, en gran medida europeas) y en la acumulación de sus gobernantes y sus ricos. En respuesta, se han causado peticiones de repatriación de esas obras a sus territorios de

origen, por parte de los estados que ahora ocupan esas tierras, como por ejemplo Grecia, Turquía o el África occidental.

Aunque esto aún genera mucha controversia, es muy improbable que la distribución geográfica del gran arte cambie en lo fundamental, porque ningún gran museo del mundo emergente, por rico que sea, puede competir ya con la apabullante concentración del «gran arte» universalmente aceptado como tal en Europa y Estados Unidos; y las colecciones occidentales, gracias a la conquista, el robo y el engaño, distan mucho de carecer de tesoros de las otras grandes culturas. Aun así, esta distribución se verá afectada por otro cambio del último medio siglo: el auge del museo que por sí solo supone el grueso de su propia atracción cultural, independientemente de su contenido. Esto edificios, impresionantes y por lo general audaces, han sido construidos por arquitectos de reputación universal y se conciben para crear grandes focos de atracción en centros que, de otro modo, serían solo periféricos o provinciales. Lo que ocurre en el interior resulta irrelevante, o al menos secundario, como en el caso pionero de la Torre Eiffel, que existe tan solo para ser admirada por sí misma. El famoso Museo Judío de Berlín, de Daniel Libeskind, pierde en realidad buena parte de su poder simbólico por el intento de llenarlo con exposiciones relacionadas. La Ópera de Sídney, de principios de la década de 1970, es un ejemplo conocido; pero en los años noventa, una ciudad por lo demás relativamente anodina como Bilbao se convirtió en un centro turístico global gracias a la fuerza del Museo Guggenheim de Frank Gehry. Sin embargo, en España hay colecciones de importancia mundial, como las de El Prado o la Thyssen-Bornemisza, que aún no necesitan apoyarse en el marco de la acrobacia arquitectónica. Por otro lado, el arte visual contemporáneo, desde la descomposición de la modernidad en los años cincuenta, ha tendido a considerar que tales espacios —de función no fijada y capacidad autoteatral— son adecuados para la exhibición y la *performance*. Al hacerlo así, quizá socaven de verdad la diferencia entre el arte «mundial» y el «local» y se apoderen de

parte del viejo poder de atracción, como parece haber estado ocurriendo entre la Tate Britain y la Tate Modern, en Londres.

El problema no está en el patrimonio de productos de ámbito puramente nacional o provincial, porque esto, por lo general, goza de la protección de coleccionistas y autoridades patrióticas y, en la práctica, a menudo también del hecho de que hay poco interés en ellos fuera de la «nación». Está en los productos que, sean o no de origen nacional, se conciben como parte del canon internacional de «las artes», ya sea por parte de los conquistadores, o bien, como es más probable en la actualidad, por parte del mercado. Estas son las obras de arte por las que vale la pena pujar, robar o ejercitar el contrabando y la falsificación.

Esto plantea el problema de encajar las artes en la identidad cultural. ¿Qué es la «identidad cultural»? No hay nada nuevo en el concepto de un sentimiento colectivo de pertenecer a algún grupo de «nosotros», definido negativamente por el hecho de no formar parte de otros grupos de «ellos». De hecho, todos nosotros somos, de manera simultánea, miembros de varias colectividades del estilo, aunque los estados-nación y, desde la década de 1960, los ideólogos de la «política de la identidad» han insistido en que este papel debería exigir el compromiso exclusivo (o al menos, primordial) de sus miembros. El viejo militante socialista inglés que, en el lecho de muerte, afirmaba creer en Jesucristo, James Keir Hardie y el Huddersfield United no habría aprobado este examen salvo que declarara, en primer lugar, su lealtad a la bandera de la Unión. Sin embargo, un sentimiento de identidad colectiva, por sí solo, no posee ninguna dimensión cultural especial, aunque pueda usar o construir algunos signos culturales como indicadores de diferencia; pero, ciertamente, no la lengua, que tan a menudo identificaron con los valores básicos de un pueblo los intelectuales que se propusieron construirla así para este fin. Y, en realidad, no estaba ni podía quedar arraigada en las vidas de personas que no podrían haber comprendido ninguna lengua nacional hasta que no

se la enseñara un sistema de educación estatal o se los reclutara para las fuerzas militares de un Estado.

Por esta razón, en el contexto del «patrimonio», la «cultura nacional» tiene un sentido que no es sino político. Como, en su mayoría, las unidades políticas del mundo actual son o aspiran a ser «estados-nación», la «cultura nacional» casi siempre tiene por marco al Estado. Como la construcción y reconstrucción de un «patrimonio» adecuado para la «nación» es la función espiritual primordial de todo nuevo estado-nación territorial, esto añade un incentivo para la preservación, tanto más cuanto esto se combina fácilmente con la mitopoiesis (*mythopoeia*). Ocurre así incluso en regiones donde numerosos estados comparten lengua o religión; por ejemplo, en las vastas zonas donde se aceptan el inglés o el árabe como lenguas de cultura general, o bien el catolicismo romano o el islam como religión universales. Mientras la cultura y la educación quedaron restringidas a las minorías de élite, esto se corrigió, hasta cierto punto, por el carácter cosmopolita de tales élites (como sucede en la actualidad con la pequeña minoría de hombres de negocios, técnicos e intelectuales que viven en diversas aldeas globales). En el otro extremo de la escala social, lo corregía también el localismo de personas que no hablaban la lengua nacional y cuya unidad cultural de base era mucho más reducida que la nación. En Italia, la progresiva nacionalización de la lengua italiana, que en tiempos de la unificación hablaba solo un porcentaje minúsculo de italianos, se ha desarrollado a través de una necesidad de los medios de comunicación, que requerían de una lengua hablada comprensible para los hablantes de todos los dialectos italianos. Los dialectos, faltos del poder de los estados, viven una clara retirada ante la homogeneización lingüística, salvo quizá como acentos regionales o incluso locales, aun cuando la mayor parte de la comunicación cotidiana, en regiones como Sicilia, continúe realizándose en siciliano.

Sin embargo, cuando por medio de los gobiernos y la educación se produjo una transformación general de los campesinos en

franceses, italianos o ruritanos, esto nacionalizó a las masas, porque el ascenso de amplias clases medias y medias-bajas amplió a la vez que nacionalizó a las élites. Por ejemplo, crearon cuerpos de hombres y mujeres para quienes los clásicos de la literatura universal solo resultaban accesibles si se traducían a sus lenguas nacionales o convertían en libretos de ópera italianos o franceses. Y, por obra de este mismo mecanismo, podían separar lo que, de algún modo, se había reconocido como parte de la «literatura universal» de lo que, en la práctica, quedaba limitado al mercado nacional (al menos, hasta la era de la televisión), como la zarzuela en España, el dúo de Gilbert y Sullivan en Gran Bretaña, y tantas novelas históricas de la Alemania del siglo XIX (este país acogió el género con particular entusiasmo). Probablemente, la democratización reforzó aún más los lazos de la cultura y la lengua nacional con el Estado.

La educación formó, y sigue formando, el lazo principal entre los dos. Se asumió y dirigió bajo los auspicios de los estados u otras autoridades públicas, y este sigue siendo el caso, salvo en unas pocas áreas teocráticas. Resulta difícil ver cómo podría haber ocurrido de otro modo en ausencia de autoridades o unidades políticas supranacionales efectivas. Esta situación, sin duda, introduce distorsiones y abre el camino a mucho «lavado de cerebro» político. A todas luces, la «historia» no se puede limitar al pasado de una unidad política actual en particular, ni siquiera suponiendo que esta tenga un pasado largo y continuado, a diferencia de la gran mayoría de los estados-nación del mundo. Sin embargo, dado el papel que interpreta el pasado en la formación de identidades individuales y colectivas, es irrazonable no contar con que la historia pasada de una *Heimat* particular (pequeña, grande o incluso nacional) será una parte central de lo que aprenden los ciudadanos de un sistema educativo. Sean cuales sean nuestras reservas al respecto, es difícil negar que la educación (es decir, en los tiempos modernos, la educación pública de ámbito estatal)

funciona como un motor de formación de la identidad y socialización nacional.

Esto concede al Estado —y no solo al dictatorial— un poder considerable. Como es obvio, la clase de Estado que solía llamarse «totalitario», que concentraba en sus manos todo el poder y la comunicación e intentaba imponer a los ciudadanos un conjunto homogéneo de creencias, tiene poco de deseable; pero en Europa ya no tenemos tales estados, ni siquiera en Rusia.

El peligro principal del Estado, en las sociedades liberales, no es la imposición de una cultura oficial o el monopolio de la financiación cultural, porque el Estado ya no posee ese monopolio. Consiste en que intente interferir con la búsqueda de la verdad histórica por parte del poder o la ley. Hay abundancia de ejemplos de esto, sobre todo en los últimos treinta años, cuando la historia se ha multiplicado so guisa de construcciones temáticas, espacios designados como patrimonio, museos, conmemoraciones y ceremonias financiadas con fondos públicos. Los cambios de régimen y nuevos nacionalismos han creado un número inauditamente elevado de estados cuyos políticos necesitan de una tradición histórica pública o una historia nueva y útil para fines patrióticos. Esto resulta especialmente obvio en los estados recién independizados, algunos de los cuales han sido fundados y dirigidos, de hecho, por historiadores profesionales o, mejor dicho, predicadores de un mito nacional; por ejemplo, Croacia y Georgia. Añádase a esto que los políticos desean hacer concesiones a los grupos de presión democrática o votantes potencialmente deseables, que hacen hincapié en su propia corrección política o verdad histórica. Vienen a la mente, a este respecto, ejemplos recientes de Francia, Estados Unidos y Escocia. Establecer la verdad histórica por medio de decretos y leyes parlamentarias ha sido una tentación para los políticos, pero carece de espacio legítimo en un estado constitucional. Los estados deberían recordar lo que dijo Ernest Renan: «Olvidar la historia, o bien comprenderla mal, es uno de los elementos principales en la construcción de una nación; por eso, el

progreso de los estudios históricos supone a menudo un peligro para el nacionalismo». Entiendo que el deber primordial de los historiadores modernos es suponer esta clase de peligro.

Sin embargo, el Estado no es el único gran peligro que acecha a la cultura en las sociedades capitalistas y democrático-liberales de la actualidad. Coexiste, en relación de incómoda inestabilidad, con la fuerza independiente de una economía capitalista en rápido crecimiento y cada vez más globalizada, que, en la era de la sociedad de consumo, incluidos los medios de comunicación de masas, puede ser un motor más poderoso de socialización político-ideológica y *Gleichschaltung* u homogeneización. Además, como ponen de relieve las playas del Mediterráneo, solo la autoridad pública y (en ocasiones) las leyes limitan el impacto —por lo general, desastroso— del Estado sobre el patrimonio histórico y material de un país. De hecho, en la medida en la que el Estado carece de control, socava y destruye constantemente el concepto contemporáneo de «patrimonio», cuya esencia es proteger un pasado en peligro contra nuevas erosiones causadas por la desatención, el mercado, la convicción revolucionaria de que «debe barrerse el pasado» («du passé faisons table rase») o la convicción teológica fundamentalista.

La autoridad pública es la única forma de garantizar esta protección, salvo que, como sucede en ocasiones, también se duplique como destructora del pasado o, al menos, de partes poco adecuadas de este.

Sin embargo, incluso los defensores más devotos del patrimonio deben reconocer que, en el último medio siglo, el concepto mismo de «patrimonio cultural» se ha vuelto problemático; quizá le ha ocurrido hasta a un concepto en apariencia nada ambiguo, como el de «patrimonio material». Probablemente, alcanzó su pico después de la segunda guerra mundial, cuando en casi todas partes las ruinas urbanas se sustituyeron por reconstrucciones literales de los lugares y edificios públicos simbólicos que habían resultado destruidos. Conservar lo que de veras quedaba se convirtió en una

cuestión importante más adelante, sobre todo después de los años sesenta, el punto más bajo de la construcción urbana. Pero en uno y otro caso, el «patrimonio» era un artificio, por muy necesario que fuese. El impacto de la actual marea de visitantes sobre emplazamientos frágiles que es preciso conservar, ya sea en la ciudad (uno piensa en Venecia) o en el campo (lo que afecta incluso a las sendas y cumbres de las montañas) las sitúa en un estado de riesgo sin precedentes o bien destruye su carácter. En casos extremos, obliga a limitar o hasta excluir las visitas.

Pero lo que verdaderamente está en cuestión es la forma y el concepto mismo de la alta cultura como núcleo espiritual de la sociedad burguesa del siglo XIX, según se expresó en las instituciones y los edificios que transformaron los centros urbanos de la época. Incluso hoy en día, sigue estando en el corazón de la alta cultura y su conservación. Pertenecía a la pequeña minoría de los cultos, una parte de los cuales definía su condición social a través de esto, como en la *Bildungsbürgertum* alemana; pero en una sociedad abierta al mérito y la aspiración, la *Bildung* no tenía límite por arriba. A fin de cuentas, ¿no había brasileños sin alfabetizar que elegían para sus hijos los nombres de Milton y Mozart? Y, en efecto, la educación secundaria y terciaria, así como el ascenso de estratos medios con formación cultural y muy numerosos, han incrementado sobremanera la demanda de este tipo de cultura. En lo esencial, consistía en un canon (con aceptación general) de «obras» individuales creadas por artistas únicos de gran pericia —idealmente, genios— o bien, alternativamente, de contribuciones únicas a la representación de tales obras por parte de cantantes, instrumentistas o directores individuales. Y este corpus del gran arte no solamente se gozaría, sino que sería absorbido, con emoción tanto estética como espiritual, por parte del ciudadano concreto o, según es más probable hoy, por turistas que peregrinan a sus santos lugares.

Hace mucho tiempo que se ha evidenciado que este modelo de cultura había sobrevivido, pero había dejado de dominar el siglo XX,

por razones ya analizadas en otras páginas de este libro; en particular, porque los propios creadores lo abandonaron, en buena medida, después de la segunda guerra mundial. ¿Qué significado tenía el modelo tradicional del gran arte para las vidas de poblaciones indiferentes a Rembrandt o Bruckner, en tiempos cada vez más empapados, día y noche, por imágenes, formas y sonidos que no se producen ni distribuyen con otro propósito que el de inflar las ventas en una sociedad de consumo de masas? ¿Qué aportaban la pericia personal y la inversión emocional de un «artista» en una era en la que estas ya no eran esenciales en la producción de una «obra», no solo por la obsolescencia tecnológica, sino porque ya no estaba claro qué constituía una «obra»? ¿Cuál era la diferencia entre un cuadro colgado en la pared de una galería y los interminables flujos de formas diarias, a menudo sin exigencia, acompañados o no de textos por lo general igual de facilones, creados como anuncios, tiras cómicas o chistes de una sola frase?

En cierto sentido, las obras que en tal contexto se producen como «arte» fueron bromas a costa de los que consideraban que una imagen de cómic ampliada, como las de Lichtenstein, era análoga a la *Mona Lisa*. El arte de Andy Warhol se concibió, de manera deliberada, como un antiarte o no arte; sin emoción o afecto ni, de hecho, la pretensión de una pericia técnica más allá de lo mínimo, una serie interminable de imágenes serigrafiadas de lo efímero, producidas en masa en su «fábrica», y de objetos que desafían el principio mismo de que la mirada puede distinguir qué es arte y qué no lo es. El «arte conceptual», una invitación para charlatanes instintivos como el gran *showman* estadounidense P. T. Barnum, abolió la obra de arte en sí misma, que ahora podía ser construida por cualquiera que siguiera unas instrucciones, si es que en realidad necesitaba existir fuera de la mente del creador. Damien Hirst demostró con qué rapidez exhibir tiburones diseccionados en formaldehído podía dar origen a la mayor fortuna del arte británico. De hecho, en palabras de Robert Hughes, «la marca había ocupado todo el lugar tanto de la sacralidad como de la solidez».

Medio siglo antes, el lanzamiento original de un misil contra las artes, por Dadá y otros, había intentado destruir el arte y la sociedad que este expresaba mediante la provocación y el ridículo. Cuando Duchamp le pinta un bigote a la *Mona Lisa*, o utiliza un urinario, en lo esencial está haciendo una declaración de guerra (además de bromas de estudiante). El «arte conceptual» del que ellos fueron fuente de inspiración en la segunda mitad del siglo XX carecía de tal propósito revolucionario. Quería —o quizá, por decirlo con mayor exactitud, daba por sentada— la integración en el sistema capitalista, pero para unos productos de la «actividad creativa» que ya no eran identificables por criterios tradicionales de las «obras de arte», tales como la pericia y la permanencia. Nuevos practicantes, como por ejemplo grupos de *rock*, a menudo con deficiencias técnicas, anunciaban su rechazo a los criterios de oficio del viejo estudio y los profesionales de la música que los convertían en grabables; y lo hacían con una conducta deliberadamente antiprofesional. O, de hecho, se dejaban de lado las obligaciones morales y la disciplina de trabajo que impulsaban a mantener criterios profesionales de gran calidad al actor tradicional de los acontecimientos fugaces del teatro, el *ballet*, la ópera, la sala de concierto o el circo, por no hablar del diseñador de rituales públicos nunca repetidos.

Los más lógicos de entre estos postartistas reconocían desde el principio que su producto era una mercancía a la venta, como todo lo demás. Lo que es más, se daban cuenta de algo que la industria del cine sabía desde hacía mucho: que en una sociedad de cultura de masas, lo que vende las mercancías, antes que el mérito, es la personalidad y el impacto público. Vendían el rostro y la sensación, mientras el profesionalismo, tan esencial como siempre, pasaba a las sombras; el talento, aunque no faltaba, no era obligatorio. El elemento jocoso del asunto es que el vendedor del mercado del «gran arte» tradicional, en constante crecimiento, continuaba haciendo hincapié en que vendía con éxito las nuevas producciones

en serie como si fueran creaciones únicas e irrepetibles, apoyándose en la fuerza de su unicidad certificada.

El ejemplo extremo al respecto es Andy Warhol, cuyos productos, en 2010, suponían el 17 por 100 de todas las subastas contemporáneas (no sin la ayuda decidida de los sucesores del artista). A pesar de esto, su obra es un tributo al mero impacto material de esas series de iconos —descomunales, pero deliberadamente desechables— y quizá un reconocimiento de la intuición, aparentemente informal, con la que Warhol comprendía qué llena la mentalidad subconsciente de Estados Unidos. Lo expresa como un conjunto desconectado, pero no incoherente, de imágenes de esperanza, codicia, miedos, sueños, anhelos, admiración y los escenarios básicos de la vida material, cuya totalidad es bastante probable que constituya el equivalente visual más cercano a la «gran novela americana» con la que en cierto tiempo soñaron los escritores de Estados Unidos.

Así, hay elementos del nuevo *post*-arte que se han encuadrado en el viejo marco cultural. Con muchos no puede darse tal caso, o puede encuadrarse tan solo en los cambios no planificados que experimentan calladamente las estructuras del patrimonio, como los que han mantenido con vida la escultura pública gracias a nuevos conceptos de los paisajes rural y urbano y a nuevos espacios de exhibición lo suficientemente vastos para dar cabida al gigantismo que, según han comprendido los arquitectos ya hace tiempo, es garantía de atención y efecto. ¿Cuánta parte del gran espectáculo circense simultáneo de sonido, forma, imagen, color, celebridad y espectáculo que constituye la experiencia cultural contemporánea llegará a sobrevivir como patrimonio preservable y distinto de los conjuntos cambiantes de recuerdos generacionales, que en ocasiones reviven como modas *retro*? ¿Cuánto de todo ello se recordará lo más mínimo? Mientras los *tsunamis* culturales del siglo XX preparan los del XXI, ¿quién puede saberlo?

Parte III

INCERTIDUMBRES, CIENCIA, RELIGIÓN

Capítulo 13

INQUIETUD POR EL FUTURO

Existe una gran diferencia entre las preguntas que, tradicionalmente, se formula el estudioso acerca del pasado («¿Qué pasó en la historia, cuándo y por qué?») y el interrogante que desde hace unos cuarenta años sirve de inspiración a una corriente de investigación histórica cada vez más amplia: «Esos hechos, ¿cómo hacen (o hicieron) sentirse a la gente?». Las primeras sociedades de historia oral se fundaron a finales de la década de 1960. Desde entonces, el número de instituciones y trabajos dedicados a este «patrimonio» y a la memoria histórica —muy especialmente, a las grandes guerras del siglo XX— ha crecido de un modo explosivo. Los estudios de «memoria histórica» no tratan esencialmente del pasado, sino de la mirada retrospectiva desde un presente ulterior. El trabajo de Richard Overy *The Morbid Age* pertenece a otro tipo de aproximación, menos indirecta, a la textura emocional del pasado: la difícil excavación de las reacciones populares *contemporáneas* a lo que estaba sucediendo en las vidas de la gente y a su alrededor; algo que podríamos denominar la «música anímica» de la historia.

Aunque el terreno de este tipo de investigaciones es fascinante —en especial, si se hace con la insaciable curiosidad y la asombrosa erudición de Overy—, plantea notables problemas al historiador. ¿Qué significa describir una emoción como

característica de un país o de una era? ¿Qué importancia llega a tener una emoción generalizada en la sociedad, incluida la que guarda una clara relación con acontecimientos históricos dramáticos? ¿Cómo medimos su grado de preponderancia y hasta dónde ponemos medirlo? Del mecanismo actual para este tipo de mediciones, las encuestas, no se podía disponer antes de 1938, aproximadamente. En cualquier caso, es obvio que este tipo de emociones —por ejemplo, la aversión a los judíos en Occidente, extremadamente generalizada— no se recibían ni trasladaban a la práctica del mismo modo por parte de, digamos, Adolf Hitler o Virginia Woolf. En la historia, las emociones no son estables desde el punto de vista cronológico ni homogéneas a nivel social, ni siquiera en los momentos en que se las ha vivido por igual en todas partes —como sucedió en Londres durante los bombardeos alemanes—; y mucho menos aún lo son sus representaciones intelectuales. ¿Cómo podemos compararlas o contrastarlas? En resumen, ¿qué pueden hacer los historiadores con este nuevo campo?

El estado de ánimo específico en el que se adentra Overy es la sensación de crisis y miedo, «el presentimiento de un desastre inminente»: la posibilidad del fin de la civilización que, desde el punto de vista del autor, caracterizó a Gran Bretaña en la época de entreguerras. No hay nada específicamente británico o exclusivo del siglo XX en esa clase de ánimo. De hecho, a lo largo del último milenio sería difícil señalar una época, al menos en el mundo cristiano, en la que no encontrásemos una expresión significativa, a menudo aún en el lenguaje apocalíptico construido para ese objetivo y explorado en las obras de Norman Cohn. (Aldous Huxley, en una cita que reproduce Overy, ve en la historia moderna «la mano rectora de Belial»). En la historia de Europa, hay razones claras para afirmar que la sensación de que «nosotros» (se defina esto como se defina) vivimos bajo una amenaza, ya sea por parte de enemigos externos o demonios internos, no resulta excepcional.

La obra pionera dentro de este género, una historia del miedo en la Europa occidental desde el siglo XIV hasta principios del XVIII, escrita por Jean Delumeau (*La peur en Occident*, 1978[*]), describe y analiza una civilización que vive «incómoda» en «un paisaje de miedo» poblado por «fantasías mórbidas», peligros y miedos escatológicos. El problema de Overy es que, a diferencia de Delumeau, él no considera que estos miedos sean reacciones a experiencias y peligros reales, al menos en Gran Bretaña, donde, según el consenso general, ni la política y la sociedad se desplomaron ni la civilización estuvo en crisis entre las dos guerras. ¿Por qué, entonces, es un «período famoso por su población de Casandras y Jeremías, que ayudaron a construir la imagen popular de los años de entreguerras como una etapa de ansiedad, duda o miedo»?

Con saber, lucidez e ingenio, sobre todo en su brillante elección de las citas, *The Morbid Age* desenmaraña las distintas hebras de las expectativas catastróficas —la muerte del capitalismo, el temor a la caída demográfica y la corrupción, «el psicoanálisis y la consternación social», el miedo a la guerra— sobre todo a través de los textos, públicos y privados, de quienes Delumeau, que hizo lo mismo con su época, llamó «los que tenían la palabra y el poder». En su día, eran los clérigos católicos; en la época de Overy, una selección de intelectuales burgueses y personas reflexivas de la clase política. Las tentativas de escapar de los desastres anticipados por el pacifismo y lo que el autor denomina «política utópica» se consideran principalmente como otra serie de síntomas de la epidemia del pesimismo.

Demos por bueno, por ahora, que acierta al hablar de la negatividad de «los que tenían la palabra y el poder», pese a algunas excepciones obvias: los investigadores que sabían, con Rutherford, que estaban viviendo en los días de gloria de las ciencias naturales; los ingenieros que no veían límites al futuro progreso de las tecnologías, nuevas o viejas; los funcionarios y empresarios de un imperio que alcanzó su máxima extensión en

época de entreguerras y que aún parecía estar bien controlado (salvo el Estado Libre Irlandés); los escritores y lectores del género de entreguerras por excelencia, la novela de detectives, que celebraba un mundo de seguridades morales y sociales, de estabilidad restaurada tras una interrupción temporal. La pregunta obvia es la siguiente: ¿hasta qué punto las opiniones de esa minoría con capacidad de palabra representan a los cerca de treinta millones de electores que eran súbditos reales en 1931, o bien ejercen alguna influencia sobre ellos?

En la Europa de Delumeau, a finales de la Edad Media y principios de la época moderna, podríamos dar una respuesta con bastante seguridad. En el Occidente cristiano de su período, había lazos orgánicos entre lo que los sacerdotes y predicadores creían y lo que los fieles practicaban (aunque ni siquiera entonces podamos contemplarlos como un todo congruente). El clero de la Roma católica gozaba a un tiempo de autoridad intelectual y práctica. Pero ¿qué influencia o qué efectos prácticos tuvieron, en los años de entreguerras, las palabras de Charles Blacker (de la Sociedad Eugenésica), de Vera Brittain, Cyril Burt, G. D. H. Cole, Leonard Darwin, G. Lowes Dickinson, E. M. Forster, Edward Glover, J. A. Hobson, Aldous y Julian Huxley, Storm Jameson, Ernest Jones, *sir* Arthur Keith, John Maynard Keynes, el arzobispo Cosmo Lang, Basil Liddell Hart, Bronisław Malinowski, Gilbert Murray, Philip Noel-Baker, George Orwell, lord Arthur Ponsonby, Bertrand Russell, Bernard Shaw, Arnold Toynbee, Sydney y Beatrice Webb, H. G. Wells o Leonard y Virginia Woolf (por tomar solo el caso de los escritores que ocupan más de dos líneas en el índice de Overy)?

A menos que contasen con el respaldo de una importante casa editorial o de un periódico —como fuera el caso de la revista *New Statesman* de Victor Gollancz y Kingsley Martin— o con una verdadera organización de masas como la Unión por la Sociedad de Naciones, de lord Robert Cecil, o la pacifista Unión del Juramento de Paz, de Canon Sheppard, aquellas personas tuvieron la palabra, pero poco más. Como en el siglo XIX, dispusieron de buenas

ocasiones para que se hablase de ellos y ejercer cierta influencia sobre la política y la administración, en el terreno acotado de la élite establecida, si pertenecían a ella por nacimiento o habían sido reconocidos por ella; especialmente si pertenecían a las redes de la «aristocracia intelectual» de Noel Annan, como sucedió con varios de los heraldos del fin del mundo. Pero ¿hasta qué punto sus ideas modelaron la «opinión pública» que quedaba fuera del ámbito de quienes escribían o leían las cartas del *Times* y el *New Statesman*?

Lo cierto es que disponemos de pocos indicios de que así sucediera en la cultura y la forma de vida de la clase trabajadora y las clases medias-bajas de la época de entreguerras, terreno del que no se ocupa la investigación de este libro. Gracie Fields, George Formby y Bud Flanagan no vivieron esperando el derrumbe social, ni tampoco el teatro del West End. Lejos de una experiencia morbosa, la clase trabajadora de la juventud de Richard Hoggart (y mía, también) estaba formada principalmente por gente que «tenía la sensación de no poder hacer mucho con respecto a las cuestiones principales de su circunstancia, sin necesidad de vivirlo con desesperación o decepción sino, sencillamente, como una realidad». Ciertamente, como señala Overy, el espectacular ascenso de los medios de masas permitió que «las ideas nucleares» de sus pensadores morbosos se difundieran por todas partes. Sin embargo, la difusión del pesimismo intelectual no se contaba entre los objetivos de las omnipresentes películas, ni siquiera de los periódicos de masas que alcanzaron tiradas de dos millones o más a principios de la década de 1930, aunque la radio de la BBC, a la que se accedía en casi todo el mundo a mediados de la década de 1930, dio a sus voceros una fracción pequeñísima —nos gustaría que Overy hubiera hecho un cálculo— de su enorme producción. No carece de relevancia el hecho de que *The Listener*, que imprimía charlas y debates radiofónicos, tuviera una tirada de cincuenta y dos mil ejemplares en 1935, frente a los 2,4 millones de *Radio Times*[1].

El libro, revolucionado en la década de 1930 por Penguin y Gollancz, fue casi con toda certeza la forma más efectiva de difusión

intelectual: no para el grueso de la clase obrera manual, para la que «libro» aún significaba «revista», sino para los de educación antigua y el cuerpo, cada vez más nutrido, de aspirantes y autodidactas con conciencia política. Según nos indican las notas al pie de Overy, incluso entre ellos era poco frecuente una tirada de más de cincuenta mil ejemplares —tirada equivalente al Left Book Club y algo superior a un superventas de la época—, salvando los tensos meses de preguerra de 1938-1939. La admirable investigación de Overy sobre los registros de los editores muestra que la novela de Walter Greenwood sobre la depresión, *Love on the Dole* («Amor en el paro») vendió 46 290 ejemplares entre 1933 y 1940 («pocos productos culturales de la crisis llegaron a un público tan extenso»). El potencial de lectores de libros en 1931 (contando en el mismo grupo las categorías de «profesionales y semiprofesionales» del censo y las de «clérigos y empleados análogos») rondaba los dos millones y medio del total de los casi treinta millones de electores británicos.

Ciertamente, «las tesis de algún pensador difunto (o vivo)» —por adaptar la frase de Maynard Keynes— no se difunden por medios tan convencionales como este, sino por una suerte de ósmosis mediante la cual unos pocos conceptos reducidos y simplificados de forma radical —«la supervivencia del más apto», «capitalismo», «complejo de inferioridad» y «el inconsciente»— entran de algún modo en los discursos públicos o privados como marcas reconocidas. Aún con estos criterios tan laxos, varias de las previsiones fatídicas de Overy apenas salieron del círculo de los intelectuales, activistas y responsables de las decisiones nacionales; sobre todo el temor de los demógrafos a un desplome de la población (que luego demostró ser infundado) y lo que hoy se antojan planes siniestros de los defensores de la eugenesia para eliminar a los definidos como genéticamente inferiores. Marie Stopes dejó su impronta en Gran Bretaña no por abogar a favor de la esterilización de los subnormales, sino como la pionera del control de natalidad, que las masas británicas de la época contemplaron

como un recurso útil que sumar a la práctica tradicional del *coitus interruptus*.

Solo allí donde la opinión pública compartía, de forma espontánea, los miedos y las reacciones de las élites intelectuales podían sus textos servir como expresiones de un estado de ánimo británico generalizado. Es casi seguro que coincidían en el problema central de la época, el temor a la guerra; probablemente también, de algún modo, en la crisis de la economía (británica). En este sentido, los británicos no vivieron de segunda mano —como sugiere Overy— las penurias europeas de entreguerras. Como los franceses, vivieron con el oscuro recuerdo de los asesinatos colectivos de la «Gran Guerra» y (lo que quizá fue aún más efectivo) las pruebas vivientes de los supervivientes desfigurados y lisiados que hallaban en la calle. Los ciudadanos británicos fueron realistas al temer otra guerra. Sobre todo a partir de 1933, la guerra planeó sobre sus vidas; y sobre las vidas de las mujeres —aunque este libro sobre la Gran Bretaña de entreguerras guarda silencio al respecto—, quizá más que sobre las de los hombres.

En la impresionante segunda parte del libro, Overy —que no en vano adquirió en el campo de la segunda guerra mundial su merecida reputación como historiador— describe de un modo brillante la sensación de que, en la década de 1930, se avecinaba una catástrofe inevitable que el pacifismo absoluto no bastaría a detener. Pero fue así precisamente porque no se trataba de un estado de ánimo desesperado, comparable al expresado en el espectacular eufemismo del informe secreto del gobierno sobre la guerra nuclear, en 1955, citado por Peter Hennessy («Que este país sea capaz de resistir un ataque general y pese a ello seguir en condiciones de continuar las hostilidades resulta muy dudoso»). En 1939, y no sin razón, mis contemporáneos tenían entre sus expectativas la de morir en la guerra próxima —Overy cita mis propias memorias a modo de ejemplo—, pero esto no nos impidió pensar que la guerra se debía librar, se ganaría y la victoria podría llevarnos a una sociedad mejor.

Las reacciones británicas ante la crisis de la economía nacional en el período de entreguerras fueron más complejas, pero aquí el argumento de que el capitalismo británico tenía menos motivos de alarma es erróneo, sin duda alguna. En la década de 1920, los británicos parecían tener motivos más evidentes que otras naciones para inquietarse por el futuro de su economía. La producción fabril británica, sin apenas igual en todo el mundo, quedó por debajo de los niveles de 1913 —incluso en el mejor momento de la década de 1920, cuando la producción mundial superaba en un 50 por 100 las cifras de antes de la guerra— y su tasa de desempleo, muy por encima de la alemana o la estadounidense, jamás bajó del 10 por 100. No es extraño que la Gran Depresión azotase a otros países con más dureza que a una Gran Bretaña ya tambaleante; pero vale la pena recordar que el impacto de 1929 fue tan dramático como para hacer que, en 1931, el país abandonase los dos fundamentos teológicos de su identidad económica del XIX: el libre comercio y el patrón oro. La mayoría de las citas de Overy sobre la funesta perspectiva económica están fechadas antes de 1934.

Sin duda, la crisis suscitó el acuerdo, entre las clases con capacidad de palabra, de que el sistema no podía continuar como antes, ya fuera por los defectos de base del capitalismo o por el «fin del *laissez-faire*» anunciado por Keynes en 1926; pero los debates sobre el futuro aspecto de la economía —ora socialista, ora modelado por un capitalismo reformado, más intervencionista y «planificado»— quedaron restringidos estrictamente a unas minorías: la primera, de hasta medio millón de personas vinculadas a los movimientos sindicales; la segunda, probablemente constaba de unos pocos centenares de lo que Gramsci habría denominado «intelectuales orgánicos» de la clase gobernante británica. Pese a todo, la memoria sugiere que Overy acierta al pensar que la reacción más extendida ante los problemas de la economía entre los súbditos del rey distanciados de la palabra escrita, fuera de los nuevos páramos de las antiguas regiones industriales, no era tanto la sensación de «que el capitalismo no funcionaba, sino que no

debería hacerlo como lo hacía[2]». Y en la medida en que el «socialismo» se extendió más allá de los activistas, hasta el 29 por 100 del electorado británico que votó al Partido Laborista en el momento de más popularidad durante los años de entreguerras, este representaba una perspectiva moral en la que el capitalismo quedaría transformado por la magia de la nacionalización.

Pero ni la creencia en el socialismo ni en un capitalismo planificado implicaba morbosidad, desesperación o sensación de Apocalipsis. Ambos puntos de vista, en distintas formas, partían del principio de que podían y debían superar aquella crisis, alentados por algo que parecía ser maravillosamente inmune a la Gran Depresión: los planes quinquenales soviéticos, que en la década de 1930, tal como acertadamente señala Overy, convirtieron las palabras «plan» y «planificación» en un «ábrete sésamo» político incluso para aquellos pensadores ajenos al socialismo. Pero ambos puntos de vista también tenían esperanza en un futuro mejor o, al menos, más viable. Solo la desesperanzada y recalcitrante retaguardia de los individualistas liberales anteriores a 1914 lo veía todo negro. Según afirmó Friedrich von Hayek, el gran gurú de la Escuela de Economía de Londres —que no aparece en este libro de Overy—, tanto las prescripciones de futuro socialistas como las keynesianas eran traspiés previsibles en un *Camino de servidumbre* (1944[*]).

Esto no debería sorprendernos. Una enorme cantidad de europeos había vivido una experiencia apocalíptica en la Gran Guerra. El temor a otra guerra —probablemente, aún más terrible— era tanto más real cuanto que la primera había otorgado a Europa toda una serie de símbolos espeluznantes sin precedentes: la bomba aérea, el tanque, la máscara de gas. Allí donde pasado o presente no ofrecían elementos de comparación adecuados, la mayoría tendía a olvidar o subestimar los riesgos del futuro, por amenazante que fuera la retórica que los rodeaba. El hecho de que muchos de los judíos que permanecieron en Alemania después de 1933 tomasen la precaución de mandar a sus hijos fuera del país

demuestra que no estaban ciegos a los peligros de vivir bajo Hitler; pero lo que en realidad les aguardaba era literalmente inconcebible a principios del siglo XX, aún por un derrotista del gueto. Sin duda hubo profetas en Pompeya que advirtieron de los peligros de vivir bajo un volcán, pero sería de extrañar que ni tan siquiera los pompeyanos pesimistas previeran la destrucción total y definitiva de la ciudad. Sin duda, sus habitantes no imaginaban estar viviendo los últimos días de su propia vida.

No hay un calificativo único que recoja el modo en que los colectivos sociales, ni siquiera los individuos, se imaginan su futuro o tienen sensaciones al respecto. En cualquier caso, el «Apocalipsis», el «caos» o el «fin de la civilización» quedaban más allá de la experiencia cotidiana en la mayoría de la Europa de entreguerras; por lo tanto, no era lo que en su mayoría preveían realmente, aun cuando vivieran ante un futuro incierto y —como les sucedió a muchos después de 1917— en las ruinas de un viejo orden social irrecuperable. Estas cosas se reconocen mejor *a posteriori*, porque durante los episodios verdaderamente apocalípticos de la historia —pongamos por caso, la Europa central en 1945-1946— la mayoría de los hombres y mujeres no uniformados están demasiado ocupados tratando de salir adelante como para calificar sus penurias. Esto es lo que explica que, al contrario de lo que auguraban los paladines de las fuerzas aéreas, las poblaciones civiles de las grandes ciudades no languidecieran bajo los bombardeos y tormentas de fuego de la segunda guerra mundial. Fuesen cuales fueran sus motivaciones, la gente «seguía adelante» y sus ciudades, arruinadas e incendiadas, seguían funcionando porque la vida no se detiene hasta que llega la muerte. No juzguemos los presentimientos del desastre en el período de entreguerras, ni siquiera cuando demostraron estar en lo cierto, a partir de la intensidad nunca imaginada del desastre y la desolación ulteriores.

El libro de Overy, pese a su perspicacia en la observación y pese a un estudio de los archivos ciertamente innovador y monumental,

pone de relieve la simplificación excesiva que requiere construir la historia en torno a los sentimientos. La búsqueda de un «estado de ánimo» central como tónica dominante de una era no nos acerca más a la reconstrucción del pasado que un «carácter nacional» o «los valores cristianos/islámicos/confucianos». Nos dicen demasiado poco y con demasiada vaguedad. Los historiadores deberían tomarse estos conceptos seriamente, pero no como una base para el análisis o como la estructura narrativa de su historia. Para ser justos con el autor, Overy no hace ninguna de las dos cosas. Su objetivo era, claramente, componer una serie original de variaciones que compitieran con los otros *riffs* de historiadores profesionales sobre lo que se supone un tema universalmente conocido: la historia de Gran Bretaña en el período de entreguerras. Ocurre que hoy ya no es tan conocido, salvo para los mayores. Las «Variaciones Overy en clave de Crisis» son un logro asombroso, aunque se echa en falta toda comparación seria con la situación de otros países europeos. Como es buen escritor, su libro también se convierte en algo que el autor no pretendía: la guía turística de una *terra incognita* para lectores que ven la Inglaterra del rey Jorge V tan remota y desconocida como la de Jorge II. Deberíamos leerlo disfrutando del placer intelectual y aprovechando su perspicacia y su descubrimiento de muchos elementos inexplorados de la vida intelectual británica; pero no como una introducción a la Gran Bretaña de entreguerras para quien viaja en el tiempo sin experiencia.

Capítulo 14

CIENCIA: FUNCIÓN SOCIAL Y CAMBIO MUNDIAL

Permítanme comenzar esta reseña en 1944, con un viaje motorizado en el que dos científicos descendían por el valle que iba del cuartel general de lord Mountbatten en Kandy (Sri Lanka) a la selva. El más joven recuerda la conversación del mayor. Este tenía «interés y experiencia en todo lo que le rodeaba: la guerra, la religión y el arte budistas, los especímenes geológicos que recuperaba en cada trinchera, las propiedades del fango, los insectos luminosos o la ascendencia de las cicas; pero su tema recurrente eran los fundamentos de la biología y del desarrollo que el avance de las técnicas físicas y químicas en la década de 1930 estaba empezando a posibilitar».

El joven científico era John Kendrew, uno de los muchos que se inspiró en aquellas conversaciones para ganar el más importante de los premios a la ciencia, que se le escapó a su compañero de viaje. Pero podría haber sido cualquiera, hombre o mujer, que en algún momento hubiera estado cerca de aquel genio achaparrado, bohemio y visionario de abundante cabellera y voz atiplada. John Desmond Bernal (1901-1971) ha sorprendido y desconcertado a su biógrafo, sin duda alguna, tanto como a cualquiera de los que entró en contacto con esta persona «polivalente» y «extraordinariamente atractiva» (en palabras de Joseph Needham) y a quien se ha

considerado (por parte de jueces de la competencia de Linus Pauling) «uno de los mayores intelectuales del siglo XX».

Hay dos razones por las que vale la pena leer la biografía de este personaje brillante y trágico: la mera curiosidad humana ante un individuo cuya singularidad y fascinación pueden reconocerse a primera vista; y la necesidad de comprender la interrelación entre las revoluciones científica, sociopolítica y cultural del siglo XX, y sus esperanzas y sueños entrelazados con respecto al futuro. En los años de entreguerras, no hubo otro símbolo del compromiso científico con el futuro más visible que Bernal, quien, so la apariencia de «John Cabal» (el actor Raymond Massey, maquillado como el propio Bernal), protagonizaba de hecho la película de Korda (1936) sobre *The Shape of Things to Come* («La forma de lo que vendrá»), de H. G. Wells[*]. Y, pese a ser la prueba viviente de que no existe una división fundamental entre la ciencia y el arte, en la sospechosa cultura de la ciencia nadie fue un blanco más directo que Bernal del agrio provincianismo de F. R. Leavis.

El estudio de Andrew Brown *J. D. Bernal: The Sage of Science* sirve más para satisfacer cuestiones biográficas que históricas[1]. No es el primer libro basado en el Archivo Bernal, que hoy se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge; pero sus 538 páginas no poco densas nos cuentan, sin lugar a dudas, más hechos que cualquiera de sus predecesores, aun sin valerse del contenido de las seis cajas de cartas de amor que, cuando se abran en 2021, complementarán nuestro conocimiento de la legendaria poliginia del Sabio. Al terminar la lectura, uno se siente fascinado, pero no plenamente satisfecho.

En su modalidad autobiográfica, el propio Bernal creía que su vida debía escribirse en tres colores: rojo para la política, azul para la ciencia y violeta para el sexo. El libro es muy contundente con la faceta irlandesa de Bernal, importante para su evolución ideológica y quizá también para la científica. El que un tiempo más tarde sería estalinista ¿llegó a abandonar toda la «concepción militarista del cambio social» que acompañó su compromiso de juventud con el

nacionalismo revolucionario del Sinn Fein? En cuanto a la vertiente roja de su vida, este libro es claramente menos perspicaz que el ensayo sobre la «formación política» de Bernal[2], suponemos que debido a la excesiva ansiedad de Brown por equilibrar su grandísima admiración hacia el hombre y científico insistiendo en su rechazo del estalinismo. Este reseñista no está capacitado para evaluar el análisis, a todas luces cualificado, que Brown hace de la ciencia de Bernal; pero la forma en que analiza el fracaso clave de Bernal a la hora de figurar como parte esencial en la revolución de la biología molecular, según habría cabido esperar, parece estar por debajo del artículo que Robert Olby escribió sobre Bernal en el nuevo *Oxford Dictionary of National Biography*. Además, demuestra un interés insuficiente por la naturaleza de aquel pensamiento que o convirtió al marxismo a tantas figuras eminentes del campo de las ciencias de la evolución de la vida, o, lo que resulta aún más sorprendente, logró despertar su interés por los textos de Engels y, de rebote, por la URSS: pienso en J. B. S. Haldane, Joseph Needham, Lancelot Hogben, C. H. Waddington y el propio Bernal[3]. En la inusual y breve fase de la «ciencia roja», hubo algo más que política.

En cuanto al sexo, Brown acierta al poner sobre el tapete la importancia crucial de lo freudiano —la idea, más que la teoría— en la generación inicial de intelectuales rojos, así como su fuerza en el proceso de emancipación personal del propio Bernal; pero omite el hecho de que este la repudiase en la década de 1930, sin más consecuencias para su comportamiento. De hecho, la fuerza de la libido de Bernal y el encanto al que tan pocos se resistían son igualmente impresionantes, pero, al final de este libro, ¿estamos más cerca de comprender la asombrosa lealtad de por vida de sus esposas y amantes, o de comprender algo más de las emociones de aquel? Solo averiguamos que, evidentemente, atraía y respetaba a las mujeres inteligentes, se las llevase a la cama o no; que —sorprendentemente— era sordo para la música; que mantenía en

absoluto desorden su vida y su laboratorio, y que jamás fue a comprar nada por sí solo.

«Los hechos figuran en cualquier biografía», escribió Auden[*]. Gracias a Brown, ahora tenemos muchos hechos. ¿Hasta qué punto nos ayudarán a comprender a Bernal y su época? Era hijo de una próspera pareja de granjeros católicos del condado de Tipperary, con unos horizontes claramente más amplios de lo habitual en aquel entorno; y estaba agraciado con un don especial para las matemáticas y la ciencia —en realidad, con una curiosidad que todo lo abarcaba— que se hizo evidente casi desde la infancia. A diferencia de otros autores, Brown no hace hincapié en la parte sefardí de la familia, sin duda porque en casa de los Bernal el estímulo intelectual provino de su madre, una estudiosa que había visto mucho mundo, hija de clérigos presbiterianos de Nueva Inglaterra, y no de su tosco padre. (Y de hecho, según el criterio israelí de filiación materna, no puede considerarse judíos al hijo y el nieto de una mujer que, sin lugar a dudas, no es judía).

Fue enviado a Bedford, una pequeña escuela privada con buena fama científica en Inglaterra, como era costumbre —por suerte, no aceptó la primera elección de su padre, Stonyhurst—; ganó una beca para Cambridge; leyó y pensó con voracidad y siendo aún un universitario logró reputación de «sabio», como un genio polivalente. Pasó de la piedad católica al ateísmo; de apoyar activamente la guerra del IRA contra Gran Bretaña, al socialismo y el antiimperialismo más general de la Revolución de Octubre; y al freudianismo, que lo liberó tanto de la inhibición sexual como «de las fantasías de la religión y el racionalismo». Perdió la virginidad siendo estudiante universitario; tarde, para lo habitual hoy en día, pero no para las costumbres de la clase media de entonces; y lo suficientemente temprano como para casarse y tener un hijo antes de terminar los estudios. Su pareja, Eileen Sprague, se negó durante el resto de su vida a abandonar su condición como única esposa legal de Bernal. En la década de 1930, él fundó una segunda familia con Margaret Gardiner, con quien también tuvo

hijos, y en la década de 1950 hizo lo mismo con Margot Heinemann; las dos le sobrevivieron.

Pese a que la excelencia y originalidad de su pensamiento eran extraordinarias y evidentes, su evolución como científico fue curiosamente irregular. Se vio obligado a cambiar las matemáticas por la física y, al no conseguir una licenciatura de primera categoría en esta especialidad, se le cerraron las puertas del Laboratorio Cavendish por un tiempo; tampoco es que al gran Rutherford le gustase el estilo científico y personal de Bernal, por no hablar de su comunismo. Bernal acabó entrando en la ciencia por el camino de la cristalografía, que «lo atraía en sus facetas de naturalista, matemático, físico y químico[4]» y encajaba bien en su combinación de experimento, modelo y teoría. Bernal pasó unos años maravillosamente agradables y bohemios en Londres, con la familia de los Bragg, ganadores del Nobel, antes de regresar a Cambridge en 1927. Los siguientes doce años serían los más gratificantes, tanto en el plano científico como por su impacto en el terreno político. Durante esta época, destacó como intelectual comunista, fundó la biología molecular moderna (en palabras de Francis Crick, Bernal fue el «abuelo científico» de Jim Watson y él mismo) y, gracias a la gran influencia de su trabajo *The Social Function of Science*[5], fue el teórico más destacado de la planificación y la política científicas. Se estableció en Cambridge hasta que se trasladó a la cátedra de Física «P. M. S. Blackett» en el Birkbeck College, que a la sazón, en 1938, no era uno de los centros más señeros de investigación científica; y permaneció el resto de su vida allí, donde forjó un importante departamento de cristalografía después de la guerra. Su reputación atrajo a investigadores jóvenes especialmente capacitados —Francis Crick (antes de ir a Cambridge), Rosalind Franklin, Aaron Klug—, pero Bernal se quedó al margen de la revolución en las ciencias biológicas, que tanto había contribuido a inspirar. Aunque supo reconocer de inmediato que el modelo del ADN era «el descubrimiento específico más importante de la biología», su nombre no aparece ligado a él.

De hecho, desde principios de 1939 hasta 1946 estuvo *de facto* fuera de los centros académicos, integrado en la increíblemente exitosa movilización de científicos británicos de la segunda guerra mundial. Pese a ser uno de los principales inspiradores y creadores de la «investigación operativa», no parece haber mantenido contacto con el proyecto de la bomba atómica. Durante unos años, ciencia y política, teoría y práctica fueron un todo. Incluso los profanos en la materia pueden apreciar sus éxitos más espectaculares, como la correcta predicción de los efectos que tendría el bombardeo alemán de 1940 sobre Coventry y su impresionante investigación sobre las playas de la invasión de Normandía, además de su audacia y su coraje. No es de extrañar que los capítulos relativos a este período sean los más legibles para el público no científico. En 1945-1946, el que en época de guerra se había integrado se convirtió otra vez en un extraño, un comunista y posible traidor, aunque la clase dirigente tuvo más dificultades para acostumbrarse a la transición política que George Orwell, que no tardó en denunciar el estalinismo y el «estilo negligente» de Bernal. Cabe señalar que en 1945-1946 aún le encargaron que calculase el esfuerzo militar relativo necesario para dejar fuera de combate a la URSS, Estados Unidos y Gran Bretaña en una futura guerra nuclear, tarea que desarrolló con el brío y la gélida inteligencia que lo caracterizaban. Fue su último encargo oficial. Pero jamás ha habido, por cierto, ninguna prueba o sugerencia sólida de relaciones con los servicios de inteligencia soviéticos.

¿Fue solo la guerra fría la que terminó con lo que se antojaba una triunfante carrera posbélica de un gran científico en el mejor momento de su capacidad creadora? El *Oxford Dictionary of National Biography* apunta que, probablemente, su activismo político posterior a 1945 dificultó que pudiera recuperar su condición de antes de la guerra. No cabe duda de que su total identificación pública con el estalinismo le hizo mucho daño. Tras sus tentativas de justificar al charlatán Lysenko, cuyos puntos de vista se convirtieron en la ortodoxia oficial de la biología soviética en 1948, la

reputación de Bernal entre sus colegas científicos no se terminó de recuperar nunca. No obstante, esto no basta para explicar que solo lograse realizar una contribución personal periférica a la gran revolución de la biología molecular, o que dejara la investigación en beneficio de la redacción enciclopédica e histórica. Según comenta Brown, la preparación de su titánica *Science in History*[6] «en ocasiones, amenazó con superarlo».

Bernal siguió utilizando su prodigioso don de «disparar una flecha de pensamiento original contra cualquier blanco que se le presentase» y hacerlo con buen resultado; pero su reputación científica no depende de sus investigaciones de posguerra, salvo quizá las relativas a la estructura de los líquidos, que Brown analiza de un modo excelente. Hubo muchas razones para que sucediera así. Según recuerda Rosalind Franklin, los físicos de Birkbeck trabajaron en condiciones primitivas incluso para lo habitual en el Londres posterior al bombardeo. Las envidias y hostilidades en el seno de aquel centro universitario tampoco ayudaron a allanar estas dificultades y, cuando la situación internacional llegó a un punto crítico, Bernal fue sometido a ataques políticos e ideológicos desde el exterior. Trabajó con una intensidad creciente e infatigable, pero los resultados científicos que obtuvo no fueron tan admirables como se podría haber previsto en 1939.

En 1951, su potente físico empezó a sucumbir bajo la presión de un programa sobrehumano que combinaba las responsabilidades académicas y el trabajo científico a tiempo completo con una campaña internacional ininterrumpida en nombre del movimiento pacifista auspiciado por los soviéticos; a ello se añadía una agenda de redacción, docencia y conferencias que rozaba lo obsesivo. Empezó a tener problemas para subir las montañas y sus andares se volvieron más desequilibrados (él mismo los comparaba con los del Pobble de Lear[*]). Así, durante el curso académico de 1961-1962, a sus viajes en nombre del movimiento pacifista sumó conferencias en Chile y Brasil, en Berlín, Múnich y Yale (una serie de clases de posgrado sobre «Estructura molecular, función

bioquímica y evolución»), en la Academia de Ciencias de Ghana, en un congreso de investigación sobre física metalúrgica en New Hampshire, en la Sociedad Física de Francia, la Asociación Británica e instituciones y asociaciones en Glasgow, Manchester y Newcastle, por no hablar de la «Conferencia Baker» en la Real Sociedad de Londres, además de las charlas pronunciadas ante varias sociedades científicas y de estudiantes. Dado que, en la década de 1950, también había publicado cinco libros, esto apenas le dejaba margen para investigar de forma intermitente.

Al final, la sobrecarga pudo con él. En 1963 empezó a sufrir una serie de ataques que lo dejaron muy afectado, aunque hasta 1968 no abandonó la cátedra de cristalografía que por fin le había arrancado a Birkbeck. Sus últimos años —repartidos entre Margot Heinemann y su hija Jane, y las otras dos esposas, que reclamaban sus derechos sobre él— fueron trágicos. Progresivamente, su extraordinario cerebro fue perdiendo la capacidad física de comunicarse con el mundo exterior. Al final, ni sus más allegados, familiarizados durante toda una vida con su voz y su caligrafía, podían descifrar ya sus sonidos y símbolos. Pasó los dos últimos años de vida transportado de una casa a otra, confinado a una silenciosa soledad en la prisión de un cuerpo en decadencia, y murió el 15 de septiembre de 1971, a los setenta años.

Ni siquiera la vida del más singular de los sujetos tiene sentido fuera de su marco temporal y espacial. El sueño de Bernal, cargado de optimismo acerca del progreso y la liberación de la humanidad mediante una combinación de las revoluciones política, científica y personal (por la vía de Lenin, Freud y los secretos ocultos en la belleza de los cristales), era un sueño propio, y propia fue también su tragedia; pero ese y esta solo podían pertenecer a alguien que hubiera alcanzado la edad adulta en la primera mitad del siglo XX. En tanto que hombre, perteneció a la era de la crisis imperial y capitalista como irlandés y luego como revolucionario comunista. En

tanto que científico, fue plenamente consciente de vivir en lo que el libro del sociólogo francés George Friedmann, a la sazón muy influyente, denominó «crisis del progreso[7]».

Durante el siglo y medio anterior al estallido de la primera guerra mundial, las mentes cultivadas y seculares de Occidente se mostraron en gran medida convencidas de que la civilización, mediante un único modelo de progreso global, avanzaba inevitablemente (más rápido o más despacio, de forma continua o con interrupciones) hacia un futuro mejor. Ni tan solo aquellos a quienes inquietaban sus problemáticas consecuencias podían negar su realidad. Pero ¿adónde se dirigía la humanidad después de 1914, en lo que parecían ser las ruinas irreparables del mundo decimonónico, en medio de guerras, revoluciones y desastres económicos? Solo tres pilares, que se reforzaban entre ellos, seguían sosteniendo en pie el templo del progreso: el avance de la ciencia; el capitalismo estadounidense, seguro de sí mismo y racionalizado; y, para la Europa devastada y lo que luego se llamaría el «Tercer Mundo», la esperanza de lo que podría traer la Revolución Rusa: Einstein, Lenin y Henry Ford. El progreso científico parecía incontenible, pero la crisis social, el peligro intelectual e incluso sus propios avances presionaron cada vez más a sus profesionales para que dirigieran la mirada fuera del laboratorio, hacia la sociedad.

En la década de 1920, incluso la joven URSS se fijó en Henry Ford y, pese a ser comunista, en su juventud Bernal aceptó que las necesidades humanas podían satisfacerse bien a través de un «capitalismo racionalizado», bien a través de «la planificación estatal soviética». El modelo estadounidense se vino abajo en la crisis económica mundial, el principal cataclismo de la era, arrastrando consigo las versiones locales de los capitalismos corporativos liberales alemán y japonés. En cambio, una tosca industrialización basada en el modelo ruso parecía avanzar a pasos agigantados. Para quienes creían en el progreso, la única vía de futuro viable parecía ser la de una nueva sociedad socialista

planificada, creada por la historia y transformada por una ciencia triunfante. Lo peculiar en la carrera de Bernal es que jamás perdiera la fe, adquirida en la década de 1930, en que aquello solo podían lograrlo sociedades como la URSS, incluso en su forma estalinista.

En aquella época, para un núcleo dinámico de jóvenes especialistas en las ciencias naturales, parecía lógico, al tiempo que necesario, pasar de la ciencia a la plaza pública. Por una parte, el pequeño grupo de investigadores pioneros, que realizaban descubrimientos en cada rincón («en este glorioso nuevo mundo de la ciencia», como dijo el joven Bernal), era consciente de vivir una época triunfante. Las revoluciones que desde 1895 venían sucediendo en sus campos habían inaugurado una era de progresos espectaculares, ilimitados y capaces de transformar el mundo, tanto en el conocimiento como en el control de la naturaleza. Solo los científicos sabían hacerlo. Solo ellos eran verdaderos conocedores de su potencial. Bernal no era el único en formular conjeturas osadas sobre «la forma de lo que vendrá». Su contribución específica —y quizá la más duradera— a la afirmación del poder de la ciencia consistió en analizar cómo la ciencia funcionaba de hecho como un agente social e intelectual y cómo se la debía organizar para conseguir un desarrollo efectivo.

Tan evidente como todo esto era la ignorancia de quienes gobernaban el mundo occidental. Era tan espectacular como lo fueron sus fracasos militares y económicos a partir de 1914. Eran del todo incapaces de actuar en una era de alzamientos revolucionarios y, tal como evidenció el cataclismo de la economía capitalista en el mundo entero, una era de pobreza en medio de la abundancia. (A principios de la década de 1930, la «necesidad social» y el «bienestar nacional» entraron en el léxico público de la ciencia británica). La sociedad necesitaba científicos. Aunque, tradicionalmente, la investigación y la teoría se habían mostrado reacias a la controversia política, ahora los científicos, que se habían mantenido al margen, tenían que entrar —gustara o no— en la esfera de las actividades públicas, como grupo de propagandistas

de la ciencia en sí, como profetas y pioneros militantes. Y desde el momento en que Hitler subió al poder en una Alemania que quemaba sus libros y diezmaba a sus investigadores, los científicos pasaron a ser la gloria de Europa, en tanto que defensores del futuro de la civilización. En este momento tan crucial, la aparente inmunidad de la URSS a la Gran Depresión desacreditó a las economías de mercado e hizo que la «planificación» pareciera un remedio social de efecto milagrosamente inmediato. La Rusia soviética se convirtió, en cierto modo, en un modelo incluso para los que no eran bolcheviques. Más allá de las fronteras estatales e ideológicas, «la planificación» atrajo a los socialistas que creían en ella por motivos ideológicos, a los científicos y los tecnócratas que la practicaban de todos modos y a los políticos que empezaron a tomar conciencia de que la depresión y la guerra la habían convertido en una necesidad.

En un guiño de amarga ironía, la historia decidió que el mayor de los logros del progreso planificado mediante la movilización conjunta de personas, política, ciencia y esperanza social no fue la sociedad buena, sino la victoria a través del esfuerzo bélico total. La segunda guerra mundial fundió decisiones políticas y científicas y convirtió la ciencia ficción en realidad; una realidad, a veces, de pesadilla. La bomba atómica fue la aplicación social de un juicio político celebrado contra Hitler en 1939 por los experimentadores y teóricos nucleares más puros. El conflicto no solo justificó las predicciones de Bernal sobre la necesidad de una «gran ciencia» planificada que permitiese acceder a nuevos ámbitos del entendimiento y la utilidad social, sino que también tuvo que hacerlas realidad. No había otro modo de construir un arma nuclear. La guerra, y solo la guerra, otorgaría a la ciencia y la tecnología —nuclear, espacial y generada por ordenador— los recursos y la estructura de apoyo que impulsó ambas disciplinas hasta entrar en la segunda mitad del siglo. Y como dejó en manos humanas unos poderes nuevos e ilimitados, la guerra escapó del control e invirtió la relación entre brujo y aprendiz. Los brujos, creadores de aquellos poderes y conscientes de su

peligro, se vieron indefensos al enfrentarse a los aprendices que justificaban su uso y se enorgullecían de ello. Los hacedores de la bomba se convirtieron en militantes antinucleares y, durante la guerra fría, en objeto de las sospechas y el desprecio de quienes la usaban.

Robert Oppenheimer y Desmond Bernal (que, a partir de 1945, probablemente pasó más tiempo haciendo campaña contra la guerra nuclear que practicando cualquier otra de sus muchas actividades) estuvieron entre las numerosas víctimas de esta inversión, aunque de modos distintos. En cierto sentido, el caso de Oppenheimer, el principal artífice de la bomba atómica, fue el más trágico. El acoso de sus enemigos y la caza de brujas a que fue sometido con la excusa de su relación con los comunistas antes de la guerra lo expulsaron de la vida pública; su caída fue más grande, y el caso contra él, obviamente falso. Bernal, por su parte, no se sorprendió de que, dadas sus filiaciones políticas, a partir de 1945 lo tratasen como un «riesgo para la seguridad». Sin embargo, en otro aspecto, su caso fue tan trágico como el de Oppenheimer, puesto que lo hicieron caer los mismos que compartían con él su visión político-científica del futuro, pero que prefirieron escindirla radicalmente en dos durante la primera guerra mundial, provocando el riesgo de confrontación entre superpotencias durante la guerra fría.

En los tensos meses del Puente Aéreo de Berlín, en 1948, Stalin decidió reforzar las fortificaciones de la URSS contra las infiltraciones ideológicas y otros peligros de Occidente mediante una decisión *ex catedra* según la cual, en adelante, habría dos ciencias hostiles entre sí. Solo una de ellas era correcta y obligatoria para todos los comunistas, porque el Partido la había autorizado. En la terminología maoísta, era más importante ser «rojo» que «experto». De esto, y no de la polémica sobre la naturaleza de la reproducción orgánica, trataba el asunto Lysenko, que, directamente «autorizado y, de hecho, dictado por Stalin» (tal como demuestran investigaciones recientes[8]), terminó con la era de la «ciencia roja»,

como por otra parte cabía esperar. Bernal se desacreditó a sí mismo al dar más prioridad a las obligaciones de «ser rojo» que a las de «ser experto».

Sin conciencia de la ironía histórica, Stalin había elegido como cabeza de turco de la ortodoxia precisamente el campo de la investigación en las ciencias de la vida que más había acercado a los científicos occidentales al pensamiento soviético, el que había producido a los marxistas y simpatizantes más eminentes de toda la era de la «ciencia roja». En Rusia, los genetistas eran personas vulnerables porque, a diferencia de los físicos y matemáticos —a quienes se debía permitir trabajar a su manera independientemente de sus pecados ideológicos—, ellos ni creaban armas ni tampoco, a corto plazo y al menos en apariencia, ofrecieron suficientes mejoras para la agricultura. Las problemáticas teorías agrobiológicas de T. D. Lysenko fueron declaradas oficialmente correctas, materialistas, progresistas y patrióticas frente a la genética burguesa, extranjera, antipatriótica, escolástica y reaccionaria. (El resultado fue que, inmediatamente, cerca de tres mil biólogos perdieron su puesto de trabajo y algunos su libertad). En el asunto Lysenko, la doctrina soviética y la práctica soviética resultaron inexcusables por igual.

Todavía no se ha esclarecido por qué Bernal, casi en solitario entre los científicos occidentales, decidió lanzar un agresivo alegato público en defensa de ambas, y aún reafirmarlo años después con una inverosímil necrológica del «Stalin científico». No basta con aducir que puso el deber del partido por encima de la conciencia científica, porque sus tentativas de justificar intelectualmente a Lysenko apenas podían convencerlo a él mismo. Técnicamente, ni siquiera era miembro de un partido comunista. Sin embargo, por entonces sí era una figura pública importante en la esfera internacional de la URSS. Probablemente lo movieron a ello la inquietud por la paz mundial y la esperanza de influir en los cambios que se vivían dentro de la Unión Soviética. Tal como muestra Brown, terminó haciéndose amigo y confidente de Jrushchov. Fueran cuales

fuesen sus motivos, aquella postura no fue de ayuda ni para la causa de Bernal, ni para su propia persona, ni para su reputación.

Bernal fracasó indiscutiblemente en sus objetivos políticos y, aunque nunca manifestó ninguna crítica hacia la Unión Soviética, tuvo que sentirse decepcionado en lo referente a sus esperanzas políticas. Tuvo una influencia muy superior como profeta en la organización, estructura y financiación pública de la ciencia después de 1945. Hoy aún somos herederos de su trabajo, desde proyectos como el CERN al «índice de citas». Pero, como científico, ¿qué consiguió?

Son muy pocos los científicos que han despertado más admiración entre sus colegas. «El alcance del cerebro de Bernal era legendario», escribió Jim Watson, un hombre poco dado a los sentimientos de inferioridad. «Yo veía a Bernal como un genio», escribió Francis Crick, que compartió el premio Nobel con Watson. Linus Pauling creía que Bernal era el científico más brillante que jamás hubiera conocido. Su biógrafo ha localizado declaraciones de al menos doce premios Nobel, mayores y menores que Bernal, en las que manifestaban «admiración o incluso sobrecogimiento». Pese a todo, la propia universalidad de sus intereses, su propia velocidad de respuesta y la impaciencia consiguiente lo tentaban a alejarse de la concentración esencial para conseguir resultados apreciables. Es probable que la declaración más ecuánime fuera la que C. P. Snow escribió en 1964:

> En cuanto a dotes naturales, son excepcionales; es el científico más docto de su época, quizá sea el último del que se dirá, con sentido, que sabía ciencia… Y aún así sus logros, pese a ser muy notables, no coparán lo alto de la lista como podría haber sucedido. En todo el mundo hay una gran cantidad de artículos científicos escritos por otros autores que deben sus orígenes a Bernal. Pero él ha carecido en parte de la obsesión que caracteriza a la mayoría de científicos y los lleva a completar del todo su obra creativa. Si Bernal hubiera poseído esta clase de obsesión, se habría despachado gran parte de la moderna biología molecular y habría ganado premios Nobel repetidamente[9].

¿Debemos, por tanto, tener peor opinión de sus logros? Es una paradoja del conocimiento científico que, por el hecho de ser acumulativo (a diferencia de algunas de las artes creativas), a sus profesionales los recordamos por el protagonismo personal en una esfera en la que el progreso es colectivo e independiente de las personas por sí solas. Los mayores genios de las ciencias son históricamente sustituibles, porque sus innovaciones habrían llegado de la mano de otros, más pronto o más tarde, e inevitablemente forman parte de una empresa colectiva constante, a diferencia de lo que sucede con Shakespeare o Mozart, que fueron los responsables únicos de sus obras. Honramos a Mendeléyev merecidamente, pero los elementos químicos habrían encontrado su tabla periódica sin él. Los nombres de Crick, Watson y Wilkins, en el premio Nobel de 1962, representan a un regimiento de investigadores que hizo posible ese avance decisivo y continuaron desarrollando sus ideas. Por otra parte, el mecanismo de recompensa y reconocimiento personal no testimonia adecuadamente la contribución de hombres como Bernal, aunque al menos cuatro de sus discípulos ganaron premios Nobel en los tres años de 1962 a 1964, sin contar a Crick, que había querido trabajar para él, y a Rosalind Franklin, del laboratorio de Bernal, que habría destacado en la misma carrera si no hubiera fallecido antes. La obra de Bernal no es sólida; es más bien un impulso, una atmósfera.

Por más que no conozcamos o no necesitemos conocer otra cosa de él, todo el mundo sabe por qué descolló Roentgen en el campo científico: descubrió los rayos X —o «rayos de Roentgen»— en 1895. Hasta 2012, pocos sabían quién era o quién es Higgs, pero dio su nombre al misterioso «bosón de Higgs», sobre el que los físicos llevan años debatiendo. Pero en la ciencia, nada lleva para siempre el nombre de Bernal. La mayoría de los que le conocieron y sintieron el impacto de su extraordinaria figura han muerto ya. Cuando se mueren las generaciones que respondieron directamente al estímulo de aquel hombre de contribuciones preliminares o no especificadas, su reputación queda exclusivamente en manos de los

historiadores. Estos, además de expertos en la historia de la ciencia, también deberán ser hombres y mujeres capaces de reconstruir el ambiente y el temperamento de su época —de catástrofe global y esperanza global— cuando no quede nadie que pueda recordarlos. A partir de ahora, el libro de Andrew Brown será su punto de partida inevitable.

Capítulo 15

UN MANDARÍN CON GORRO FRIGIO: JOSEPH NEEDHAM

Salvo por la edición de Stefan Collini de la famosa «conferencia Rede» de 1959, en la actualidad apenas se recuerda la gran batalla que, en torno a «las dos culturas», enfrentó a las ciencias y las artes en Cambridge y las publicaciones intelectuales de la Gran Bretaña de la época. En ella, el hoy casi olvidado C. P. Snow (1905-1980) reivindicó el papel central de la ciencia y lanzó un ataque contra los que denominaba «intelectuales literarios»; de un modo injusto, porque sus propias novelas morosas sobre la esperanza, el poder y el prestigio nos cuentan muchas cosas acerca del público y de la vida académica de su período. En cierto sentido, se trató de una polémica sobre la década de 1930: años de gloria para los científicos, pero malos, deshonestos o incluso despreciables para unos poetas decepcionados. En un sentido más estricto, fue un combate librado en la retaguardia de Cambridge entre las artes y las ciencias naturales, a la sazón muy seguras de sí mismas, camino ya de alcanzar sus ochenta y dos premios Nobel, sabedoras de que la futura grandeza (y financiación) de la universidad recaería, principalmente, en sus manos. Probablemente, nada irritaba más a los profesores de arte que la seguridad de los científicos en que serían los amos del futuro. En un sentido más amplio, la polémica trataba de las relaciones entre la razón y la imaginación. Desde el

punto de vista de Snow, los científicos contaban con una y otra, mientras que los intelectuales literarios cojeaban fatalmente por su ignorancia y por sospechar de la ciencia y el futuro. En realidad, solo una de las dos culturas contaba.

A Snow se le fue la mano, pero no de un modo tan absurdo como a su principal antagonista, F. R. Leavis; en esencia, Snow tenía razón. Durante la primera mitad del siglo XX, la brecha entre ambas culturas fue probablemente más amplia de lo que había sido nunca, al menos en Gran Bretaña, donde las escuelas secundarias ya separaban las «artes» de las «ciencias» desde los catorce o quince años.

En realidad, los intelectuales del arte no tenían acceso a las ciencias, pero no sucedía lo mismo a la inversa, puesto que la educación básica de las clases sociales altas siempre había sido de letras y la reducida comunidad científica de la época provenía fundamentalmente de este entorno.

Aun así, resulta asombroso el contraste que se dio entre la variedad de conocimientos e intereses de un grupo de científicos de entreguerras —dedicados en su mayoría, aunque no solo, a la biología— y las limitaciones de los que se entregaron al arte. El grupo de los poetas más señeros de la década de 1930 (salvo Empson, quizá) admiraba la tecnología —como testimonian todas esas torres de alta tensión de sus poemas—, pero, a diferencia de los poetas románticos de principios del siglo XIX, no parece haber tenido conciencia de vivir en una era de prodigios científicos. Shelley y Keats —según apuntó J. B. S. Haldane— fueron los últimos poetas que estuvieron al día de la evolución de la química. Por el contrario, los científicos podían dar conferencias sobre el arte iraní (Bernal), escribir libros sobre William Blake (Bronowski), recibir títulos honoríficos de música (C. H. Waddington), investigar en el terreno de las religiones comparadas (como el propio J. B. S. Haldane) y, por encima de todo, escribir historia con buen criterio.

También tenían tendencia a combinar, por un lado, las ideas imaginadas por el arte y la ciencia con, por otro lado, la energía

ilimitada, el amor libre, la excentricidad y la política revolucionaria. Es una combinación enormemente característica, sobre todo, de la época de entreguerras; más concretamente, de los años treinta. El caso más típico fue el de Joseph Needham (Li Yuese, en mandarín), quien fue quizá la mentalidad más interesante entre la constelación de los brillantes científicos «rojos» de aquella década. También fue, quizá, el caso más inusual, pues pudo aunar las convicciones y el comportamiento revolucionario con la aceptación por parte del mundo consolidado del *Who's Who*, hasta ser nombrado director de su centro universitario, en Cambridge, y ser condecorado como Compañero de Honor. En los años de la guerra fría, no todo el mundo gozaba del encanto preciso como para que su carrera sobreviviera al hecho de haber acusado —falsamente— a Estados Unidos de usar armas bacteriológicas en la guerra de Corea.

Sin duda, sus logros fueron impresionantes. La gran obra enciclopédica de Needham, *Science and Civilisation in China*, transformó el conocimiento que se tenía sobre el tema de la ciencia y civilización chinas tanto en Occidente como, en buena medida también, en la propia China. Este titánico proyecto domina, como era de esperar, la vívida biografía que ha publicado recientemente Simon Winchester, un escritor especializado en libros que relacionan a personas con grandes logros. El título original que tuvo esta biografía en Estados Unidos fue *The Man Who Loved China* («El hombre que amó China»). La vida de Needham, antes de que concentrara sus energías y emociones en China, se despacha en veintitrés páginas no poco aceleradas. No cometeremos injusticia con este libro —tan legible y de merecido éxito— al afirmar que no puede presentarse como una evaluación equilibrada de su extraordinario y descuidado tema[1].

El primer volumen de *Ciencia y civilización en China* fue descrito —por un crítico que no albergaba simpatías hacia la política o el comportamiento personal de Needham— como «quizá el mayor acto individual de síntesis histórica y comunicación intercultural jamás acometido por una sola persona». La magnitud de su logro, así

como su relevancia en el siglo XXI, garantizan que se le recordará por esto. Aunque Needham fue elegido para ingresar en la Real Sociedad de Londres a los cuarenta y un años, tras la publicación de su extenso estudio *Biochemistry and Morphogenesis*, su propio trabajo científico probablemente jamás habría alcanzado el nivel de un premio Nobel, ni tampoco parece haber inspirado a otros que lo consiguieran, a diferencia de lo ocurrido con J. D. Bernal o J. B. S. Haldane. Por otra parte, él ya había manifestado su ambición como historiador de la ciencia —materia que introdujo como asignatura en Cambridge unos años después— en los tres volúmenes de la *Chemical Embryology*[2]. Aquí no solo resumió el estado de la cuestión en el campo de la bioquímica, sino que incluyó asimismo una impresionante historia y prehistoria de la materia, que luego también vio la luz como tal. Estando ya inmerso en los asuntos chinos, aún presentó un irresistible esbozo de la «historia prenatal de la química» en la introducción a *The Chemistry of Life*[3], en la que describía la antigua creencia en el «hálito vital» como una «protofisiología neumática» y evaluaba los vínculos entre la alquimia y la invención del Bénédictine y otros licores monásticos. Sorprendió un tanto más al publicar (con el seudónimo de Henry Holorenshaw) un librito popular sobre el papel de los *levellers* («niveladores») durante la revolución inglesa.

La historia y el activismo público estuvieron en el corazón de la «ciencia roja» de los años treinta. Uno se queda maravillado ante la intensidad y la variedad del espectro de actividades académicas y extracurriculares de estos científicos. En el caso de Needham, incluyen poner la «Ciencia» de la que habla el nombre desarrollado de la Unesco, como fundador y primer director de la Sección de Ciencias Naturales de esta organización (1946-1948). Pero ni siquiera entonces abandonó su trabajo histórico, aunque el proyecto relativo a la historia científica y cultural de la humanidad, por el que se interesó, vale más olvidarlo.

La historia era crucial para los científicos rojos, y no solo porque se sabían en una época de cambios extraordinarios. La sensación

de evolución y transformación a lo largo del tiempo —aunque solo fuera a través de la gran pregunta del origen de la vida— ofreció un vínculo entre las ciencias y los problemas que más emocionaban a los biólogos. Todos ellos se sentían absorbidos por las relaciones cambiantes, tanto pasadas como presentes, entre ciencia y sociedad. Todas las memorias de la época coinciden en el dramático impacto que tuvieron los trabajos soviéticos presentados en el Congreso Internacional de Historia de la Ciencia celebrado en Londres en 1931, al que la URSS envió una delegación especialmente distinguida. El sesgo marxista causó una profunda impresión sobre los británicos (incluido Needham, que participó en aquellas jornadas), no tanto por la calidad de los estudios como por las nuevas perspectivas que abrían en lo tocante a las relaciones entre ciencia y sociedad. Se ha dicho que el Congreso de 1931 y el descubrimiento de China en 1937 fueron los dos grandes acontecimientos que modelaron la vida de Needham.

Por lo que sabemos hasta ahora, Needham, que era marxista, nunca se afilió ni estuvo especialmente próximo al Partido Comunista, aunque su característico «fervor milenario[4]» lo convirtió, si acaso, en un hombre más instintivamente radical que los izquierdistas más duros. Fue él quien apremió a J. B. S. Haldane para que se decantara por el materialismo socialista del futuro —al poco tiempo, Haldane se unía a las filas del Partido Comunista— y en 1936 reseñó el *Soviet Communism* [«Comunismo soviético: ¿una nueva civilización?»] de los Webb con lo que se ha descrito como un «entusiasmo que rozaba el éxtasis[5]». Pese a todo, su bien conocido disfrute del nudismo y la danza Morris —aunque lo vistieron con un aura de excentricidad británica a la que el grupo conservador de Caius (los «Fellows» del colegio universitario de Gonville y Caius) asimiló su heterodoxia política— menoscabaron su prestigio en la política de izquierdas. A pesar de que el prolongado *ménage à trois* de Joseph y Dorothy Needham con Lu Gweijen (a la que Winchester atribuye la pasión de aquel por China) aún no se había consolidado antes de la guerra, la cacareada emancipación

sexual de sus admirados mayores fue tolerada, más que imitada, por la generación comunista de la década de 1930.

Lo mismo cabe afirmar del rasgo más sorprendente de Needham, que lo distinguía de otros destacados científicos rojos: su compromiso vitalicio con la religión y sus ceremoniales. Sin duda, su anglocatolicismo no se interpuso en sus convicciones políticas en la década de 1930. Atendía a los servicios en la maravillosa iglesia de Thaxted, que, como manejaba sus propios beneficios, contó con un sacerdote revolucionario de corte socialista, Conrad Noel, gracias a la intervención de una terrateniente apasionadamente socialista que, durante un tiempo, también hizo doblete como amante del rey Eduardo VII. Con el tiempo, Needham fue alejándose progresivamente del anglicanismo que él mismo reconocía como un fenómeno local («como dio la casualidad de que nací en la Europa occidental y el cristianismo anglicano era la forma religiosa típica de mi época y mi raza[6]») hacia una especie de taoísmo, que él consideraba democrático y entendía se hallaba en la raíz de la ciencia y la tecnología chinas. En cualquier caso, llegó a pensar que sus concepciones religiosas habían sido «sin duda, demasiado neoplatónicas, idealistas, piadosas y espirituales[7]». Pese a todo, y aunque también era miembro honorario de la Asociación Racionalista de Prensa (hoy «humanistas»), jamás dejó de creer en la religión como «el sentimiento claro de lo sagrado, la valoración de la categoría de lo numinoso [que] no implica a un Dios creador» y en «su encarnación en el rito y la observancia colectivos[8]». Y no cabe duda de que, a su juicio, todo esto no entraba en conflicto con la ciencia, aunque aprobaba la perspectiva de Confucio según la cual se debe aceptar la existencia de los dioses y los espíritus, pero hay que mantener la distancia. Tampoco su forma de religión se distinguía de la política. En 1935, Needham pensaba que el comunismo ofrecía la teología moral adecuada para la época, pero oponiéndose al cientifismo.

No fue tal el caso del comunismo estalinista, desde luego, pero Needham jamás flaqueó en su rechazo del cientifismo o cualquier

otra forma de reduccionismo, incluido el marxismo. Esto no se debía solo a que este dejaba a un lado una parte demasiado grande de cuanto en realidad importa, sino también a que socavaba la ciencia según él la comprendía. Vale la pena citar un pasaje de la reseña que dedicó en 1932 a la famosa distopía de Aldous Huxley *Un mundo feliz*, y que publicó (¡ni más ni menos!) en la revista *Scrutiny* de F. R. Leavis. Needham creía que las tendencias intelectuales vigentes (a su juicio, Wittgenstein, el Círculo de Viena y el Lancelot Hogben de izquierdas), guiadas «por una extrapolación razonable», conducían al «mundo feliz» de Huxley, porque

> insistían en que el concepto de realidad debía sustituirse por el concepto de comunicabilidad. Ahora bien, solo en la ciencia se puede alcanzar una comunicabilidad perfecta. Y, dicho de otro modo, todo lo que podemos decir provechosamente son, en último término, proposiciones científicas aclaradas por la lógica matemática… Nos dejan solamente la ciencia como sustrato exclusivo para la razón; lo que es aún peor, también la filosofía o la metafísica quedan relegadas al ámbito de lo inefable, de modo que la ciencia, que nace como una forma especial de la filosofía y no conserva su condición intelectualmente beneficiosa salvo que conserve su condición de filosofía, se convierte en una mera mitología que acompaña a una técnica[9].

Hacía tiempo que Needham, como investigador, ambicionaba crear una embriología bioquímica que combinase el reduccionismo de los químicos con la inevitable preocupación de los biólogos por los organismos y los procesos como un todo. La concepción antimecanicista (Needham prefería el término «orgánico») de la ciencia tenía un atractivo indiscutible para los biólogos de la evolución, como por ejemplo el grupo que en los años treinta reunió en el Club de Biología Teórica el entonces influyente (pero ahora en gran medida olvidado) J. H. Woodger; allí estaban tanto Needham como C. H. Waddington (que sería el blanco específico del ataque de Von Hayek contra los marxistas en *Camino de servidumbre*). El club fue el primero en defender el concepto de seres vivos organizados en niveles jerárquicos, cuya presentación clásica podemos ver en el *Order and Life* de Needham (*Orden y vida*, 1936). Allí planteaba que un organismo completo no puede ser comprendido del todo en ninguno de los niveles inferiores de

tamaño y complejidad crecientes —molecular, macromolecular, celular, de tejido, etc.— y que en cada nivel aparecerían nuevos modos de comportamiento que no se podrían interpretar adecuadamente ni en términos de los que están por debajo de ningún otro modo, salvo por sus relaciones. Según escribió Needham en 1961, en la introducción a *The Chemistry of Life* (*La química de la vida*): «Quizá la idea rectora del futuro sea la jerarquía de relaciones desde la estructura molecular del carbono al equilibrio de las especies y el todo ecológico». Proceso, jerarquía e interacción eran la clave de una realidad que solo podría entenderse como un todo complejo.

Y —aunque esto no lo encontraremos en las páginas de Simon Winchester— las ideas de Needham lo llevaron al país y la civilización a la que entregaría el resto de su vida. Él escribió que China era el hogar dialéctico del Yin y el Yang, de una «extrema renuencia a separar espíritu y materia», de una filosofía que —según se ha dicho con acierto— vio el cosmos como una grandiosa sinfonía que se componía a sí misma y dentro de la cual cobraban forma otras sinfonías menores. Conocía demasiado bien la realidad china para verla, citando una expresión de George Steiner, como un lugar en el que la «utopía era concreta»; y en ningún caso se veía a sí mismo, a la manera de un Marco Polo del siglo XX, como un mero portador de sorprendentes noticias de reinos extranjeros a un Occidente que había permitido que buena parte del respeto intelectual de los pensadores del siglo XVIII hacia China se evaporase en el siglo del triunfo mundial europeo.

Needham amaba y admiraba China y a sus habitantes, pero paradójicamente su corazón se identificaba más con el pasado imperial que con el presente revolucionario, con el que estaba comprometido y que era objeto de su defensa, aunque al parecer acabó criticando la política de Mao en la década de 1970, antes incluso de la muerte del Gran Timonel. Se sentía cómodo no solo con la concepción china de la naturaleza, tan esmeradamente reconstruida en su *Ciencia y civilización en China*, sino con una

civilización que se basaba en una moralidad sin carácter sobrenatural, una gran cultura que no se cimentaba en la doctrina del pecado original, un país que ningún clero había llegado a dominar. Era admirable incluso en «el antiguo derecho de rebelión, la doctrina que tanto caracterizó a los discípulos de Confucio», enunciada por los eruditos de la dinastía Zhou. En China, él no veía un «despotismo asiático» —una frase que él creía inventada por los pensadores franceses del XVIII, por comparación con el absolutismo europeo— sino «aquella dualidad democrática de la vida en la China tradicional que han experimentado todos aquellos que han conocido la sociedad china de primera mano».

Por encima de todo, valoraba la tradición de la antigua pequeña nobleza de los eruditos, reclutados mediante un examen para formar los cuadros de gobierno en la China medieval, pero que a nivel colectivo también representaban «una opinión pública» de expertos confucianos que «jamás perdieron su autoridad ideológica independiente» ni la capacidad de resistir los ataques imperiales contra los valores tradicionalmente aceptados. ¿Qué sistema occidental podría haber encontrado sitio en su gobierno para el equivalente de un William Blake, un Giordano Bruno, un Faraday? Típicamente, esta defensa de la tradición china —pocas hay más sentidas— apareció en una revista marxista estadounidense, en una extensa crítica de un mamotreto excomunista, titulado *Despotismo asiático*, que Needham tuvo el acierto de desacreditar como un panfleto gigantesco de la guerra fría y «el mayor perjuicio que jamás se le haya hecho al estudio objetivo de la historia de China[10]».

Vestido con su recién adquirida capa tradicional de los eruditos, de seda azul, durante sus dificultosos viajes por China en tiempo de guerra, Joseph Needham era consciente, sin duda alguna, de su afinidad con sus mandarines contemporáneos. Y aun así, el *quid* de su visión del mundo fue precisamente la ruptura histórica con el pasado que puso fin a la larga era de superioridad tecnológica china, que *Ciencia y civilización en China* trató de explicar, aunque no a satisfacción de todos.

Lo que sucedió tras el surgimiento de las ciencias naturales modernas, a partir de 1600 de nuestra era, aproximadamente, no podía parecerse a lo anterior, con el resultado de que «ambas sociedades, la capitalista y la socialista, son hoy cualitativamente distintas de todas las sociedades precedentes». No había vuelta al pasado, pero sí una salida hacia delante. Needham jamás abandonó la fe en el potencial del progreso. La ciencia y la tecnología no creaban una buena sociedad, pero podían crear las herramientas para lograrla, también en China. «Quizá esta sea la paz prometida en la tierra, y la heredará quien sea que anteponga las necesidades reales de la gente real[11]».

En cualquier caso, Needham no será recordado por su apasionado anhelo de un futuro mejor para la humanidad, ni siquiera por su marxismo orgánico de inspiración biológica, sino por su extraordinario éxito en la exploración y la recreación de un pasado. Sin embargo, sigue siendo un pensador descuidado, salvo en los manuales de biología del desarrollo. Este libro de Simon Winchester, *Bomb, Book and Compass*, no le hace justicia. Needham aún espera un biógrafo con una comprensión más plena de un hombre extraordinario y de la época y los contextos que lo formaron.

Capítulo 16

LOS INTELECTUALES: PAPEL, FUNCIÓN Y PARADOJA

¿Podría haber existido una función social de los intelectuales —vale decir, podrían haber existido los propios intelectuales— antes de la invención de la escritura? Difícilmente. Los chamanes, sacerdotes, magos u otro tipo de servidores y señores de los rituales han desarrollado siempre una función social, y lo mismo podríamos decir de aquellos a quienes hoy denominaríamos artistas. Pero ¿cómo podrían haber existido intelectuales antes de la invención de un sistema de escritura y numeración que necesitaba de manejo, comprensión, interpretación, aprendizaje y preservación? De todos modos, una vez hubieron llegado al fin todos estos instrumentos modernos de la comunicación, el cálculo y, sobre todo, el recuerdo, es probable que las exiguas minorías que dominaban estas habilidades ejercieran, durante una época, un poder social mayor del que los intelectuales han tenido después. Como ocurrió en las primeras ciudades mesopotámicas de los inicios de la economía agraria, los expertos en la escritura podían constituirse en el primer «clero», en una clase de gobernantes sacerdotales. Hasta bien entrados los siglos XIX y XX, disponer del monopolio de la alfabetización en el mundo de las letras —y de la educación necesaria para su dominio— implicaba también un monopolio del poder, protegido contra la competencia gracias a una educación en

lenguas escritas especializadas y con prestigio dentro del ámbito ritual o cultural.

Por otra parte, la pluma jamás fue más poderosa que la espada. Los guerreros siempre pudieron conquistar a los escritores, pero sin estos no habría habido ni sistemas de gobierno ni economías mayores; ni, menos todavía, habrían existido los grandes imperios históricos del mundo antiguo. Las personas cultas suministraban las ideologías que posibilitaban la cohesión imperial y llenaban sus cuadros administrativos. En China, convirtieron a los conquistadores mongoles en dinastías imperiales, mientras que su ausencia contribuyó a la rápida caída de Gengis Kan y Tamerlán. Los primeros dueños del monopolio educativo serían lo que Antonio Gramsci ha denominado «los "intelectuales orgánicos" de todos los grandes sistemas de dominación política».

Todo esto pertenece al pasado. La aparición de una clase laica culta en las lenguas vernáculas regionales a lo largo de la Baja Edad Media posibilitó la existencia de intelectuales menos estrechamente determinados por su función social y que estimularían —en tanto que productores y consumidores de literatura y otras formas de comunicación— el surgimiento de una nueva, aunque reducida, esfera pública. El ascenso del Estado territorial moderno requirió, una vez más, un cuerpo cada vez más amplio de funcionarios y otros intelectuales «orgánicos». Cada vez era más frecuente que estos se formasen en universidades modernizadas y bajo la tutela de profesores de secundaria que se habían graduado en ellas. Por otra parte, la suma de la universalización de la escuela primaria y, sobre todo, después de la segunda guerra mundial, la enorme expansión de las educaciones secundaria y universitaria, dieron lugar a un número mayor que nunca de personas alfabetizadas y con formación intelectual. Entre tanto, el extraordinario crecimiento de las nuevas industrias de los medios de comunicación en el siglo XX amplió extraordinariamente el abanico de las posibilidades económicas disponibles para aquellos intelectuales que eran independientes de todo aparato oficial.

Hasta mediados del siglo XIX, hablamos de un grupo muy reducido. El cuerpo de estudiantes que representó un papel tan destacado en las revoluciones de 1848 lo formaban, en Prusia, cuatro mil jóvenes (todos ellos hombres, todavía), y siete mil en todo el imperio Habsburgo, fuera de las fronteras de Hungría. Lo novedoso de este recién surgido estrato de «intelectuales libres» no radicaba sencillamente en el hecho de que compartiesen la educación y el saber cultural con las clases gobernantes —de quienes, por entonces, ya se esperaba que tuvieran la formación literaria y cultural que los alemanes llaman *Bildung*, una tendencia que compartían cada vez más con las clases empresariales—, sino también en el hecho de que gozaban de muchas más posibilidades de ganarse la vida como intelectuales autónomos. Las nuevas industrias técnicas y científicas, las instituciones destinadas al desarrollo de las universidades científicas y culturales, los sectores del periodismo, la publicidad y la propaganda, el escenario y el espectáculo, todo ello les ofrecía nuevas formas de ganarse la vida. Hacia finales del siglo XIX, la empresa capitalista había generado tanta riqueza que fueron numerosos los hijos y otras personas a cargo de la clase media empresarial que pudieron dedicarse por entero a actividades intelectuales y de cultura. Las familias Mann, Wittgenstein y Warburg son buenos ejemplos al respecto.

Si aceptamos al grupo marginal de la bohemia, los intelectuales autónomos carecían de una identidad social reconocida. Se los consideraba, simplemente, como miembros de la burguesía culta (tal como dijo J. M. Keynes, «mi clase, la burguesía culta») o, en el mejor de los casos, como el subgrupo burgués de los *Bildungsbürger* o *Akademiker*. Tenemos que llegar al último tercio del siglo XIX para encontrarlos descritos como un colectivo de «intelectuales» o como «la *intelligentsia*»: de 1860 en adelante, en la turbulenta Rusia zarista, y luego en una Francia sacudida por el caso Dreyfus. En ambos contextos, lo que parecía distinguirlos como grupo fue que combinaran las actividades del pensamiento con intervenciones críticas en el terreno político. Incluso hoy, el

lenguaje popular tiende a asociar, con resultados no siempre acertados, las expresiones «intelectual» y «opositor político» (que en la época del socialismo soviético significaba «políticamente poco de fiar»). Sin embargo, el aumento de las masas lectoras y el consiguiente potencial propagandístico de los nuevos medios proporcionaron a los intelectuales famosos unas posibilidades de destacar sin precedentes, que incluso los gobiernos podían utilizar.

Después de un siglo todavía resulta violento recordar el espantoso manifiesto de los noventa y tres intelectuales alemanes, así como los de sus iguales franceses y británicos, concebido para fortalecer la defensa espiritual de sus respectivos gobiernos beligerantes en la primera guerra mundial. Lo que convertía a estos individuos en signatarios tan valiosos de estos manifiestos no era su experiencia en los asuntos públicos, sino su reputación como escritores, actores, músicos, científicos naturales y filósofos.

El «breve siglo XX» de las revoluciones y las guerras de religión ideológica se convertiría en la era característica del compromiso político entre los intelectuales. No solo defendieron sus propias causas en la época del antifascismo y luego del socialismo estatal, sino que además se los reconocía, en ambos bandos, como pesos pesados del pensamiento público. Su período de gloria cae entre el final de la segunda guerra mundial y el derrumbe del comunismo. Esta fue la gran era de las movilizaciones «en contra»: en contra de la guerra nuclear, en contra de las últimas guerras imperiales de la vieja Europa y las primeras del nuevo imperio mundial estadounidense (Argelia, Suez, Cuba, Vietnam), contra el estalinismo, contra la invasión soviética de Hungría y Checoslovaquia, etc. Los intelectuales eran la primera línea de casi todas ellas.

Por poner un ejemplo, la campaña británica para el desarme nuclear la fundaron un escritor famoso, el editor del semanario intelectual más prestigioso de la época, un físico y dos periodistas; e inmediatamente escogieron como presidente al filósofo Bertrand Russell. Los nombres ilustres del arte y la literatura corrieron a

unirse a sus filas, desde Benjamin Britten hasta Henry Moore y E. M. Forster; entre ellos estaba el historiador E. P. Thompson, que, a partir de 1980, sería el rostro más destacado en el movimiento por el desarme nuclear europeo. Todo el mundo conocía los nombres de los grandes intelectuales franceses —Sartre y Camus— y los de los intelectuales disidentes de la URSS: Solzhenitsyn y Sájarov. A la cabeza de la influyente literatura de la desilusión comunista (como la recopilación *The God that Failed. A Confession*) hubo intelectuales muy destacados. Los servicios secretos de Estados Unidos consideraron incluso que les valía la pena fundar y financiar organizaciones específicas como el Congreso para la Libertad Cultural, con tal de mitigar la desafortunada falta de entusiasmo de los intelectuales europeos por el Washington de la guerra fría. Fue la misma época en la que, por primera vez desde 1848, las universidades del mundo occidental, por entonces en un momento de expansión y multiplicación espectacular, podían ser consideradas por sus gobernantes como viveros de oposición política y social y, de hecho, en ocasiones incluso como semilleros de la revolución.

Esta era de los intelectuales como principal rostro público de la oposición política ha quedado en el pasado. ¿Dónde están los grandes defensores y signatarios de manifiestos? Salvo raras excepciones —la más famosa, la del estadounidense Noam Chomsky—, o permanecen en silencio o han muerto. ¿Dónde están los famosos *maîtres à penser* de Francia, los sucesores de Sartre, Merleau-Ponty, Camus y Raymond Aron, de Foucault, Althusser, Derrida y Bourdieu? Los ideólogos de finales del siglo XX han preferido abandonar la tarea de buscar la razón y el cambio social, y dejar estos en manos de las operaciones automáticas de un mundo de individuos puramente racionales que, supuestamente, potencian al máximo sus beneficios mediante un mercado que actúa racionalmente y tiende, cuando se ve libre de influencias externas, a un equilibrio duradero. En una sociedad que dispone a todas horas del entretenimiento de masas, los activistas han pasado a considerar que los intelectuales resultan menos útiles, a la hora de

inspirar buenas causas, que los músicos de *rock* o las estrellas de cine de fama mundial. Los filósofos ya no podían competir con Bono o Eno, a menos que se calificaran de nuevo a sí mismos como una de esas nuevas figuras del nuevo mundo del espectáculo comunicativo universal: las «celebridades». Vivimos en una era nueva, al menos hasta que el ruido universal de la expresión personal en Facebook y los ideales igualitarios de internet hayan desarrollado por completo su efecto público.

El declive de los grandes intelectuales protestatarios se debe, por lo tanto, no solo al fin de la guerra fría, sino también a la despolitización de los ciudadanos occidentales en un período de crecimiento económico y triunfo de la sociedad de consumo. El trayecto entre el ideal democrático del ágora ateniense y las irresistibles tentaciones del centro comercial ha reducido el espacio disponible para la gran fuerza demoníaca de los siglos XIX y XX: a saber, la fe en que la acción política era la forma idónea de mejorar el mundo. De hecho, el objetivo de la globalización neoliberal consistía precisamente en reducir el tamaño, las intervenciones públicas y el ámbito de acción del Estado. Y en esto, ha conseguido una victoria parcial.

Sin embargo, otro elemento determinó la forma de la nueva era: la crisis de los valores y las perspectivas tradicionales; quizá, por encima de todo, el abandono de la vieja fe en el progreso global de la razón, la ciencia y la posibilidad de mejorar la condición humana. Desde las revoluciones de Estados Unidos y Francia, el vocabulario de la Ilustración dieciochesca, con su sólida confianza en el futuro de las ideologías arraigada en estos grandes alzamientos, se ha difundido entre los paladines del progreso social y político de todo el globo. Una coalición de estas ideologías y sus estados patronos obtuvo la que quizá fue su última victoria en la lucha contra Hitler, en la segunda guerra mundial. Pero desde la década de 1970, los valores de la Ilustración se baten en retirada, enfrentados a las potencias antiuniversales del «Blut und Boden» («la sangre y la tierra») y a las tendencias reaccionario-radicales que se desarrollan

en todas las religiones mundiales. Incluso en Occidente podemos ver el ascenso de una nueva irracionalidad, hostil a la ciencia, al mismo tiempo que la fe en un progreso irresistible cede el paso al miedo ante una catástrofe ambiental inevitable.

¿Y los intelectuales, en esta nueva era? Desde la década de 1960, la enorme expansión de los estudios superiores los ha transformado en una clase influyente con relevancia política. Desde 1968 ha quedado claro que es fácil movilizar a los colectivos estudiantiles, no solo a nivel nacional sino también más allá de las propias fronteras. Desde entonces, la revolución sin precedentes de las comunicaciones personales ha reforzado en gran medida su capacidad de llevar a cabo acciones públicas. La elección del profesor universitario Barack Obama para la presidencia de Estados Unidos, la Primavera Árabe de 2011 y los movimientos vividos en Rusia se cuentan entre los ejemplos más recientes. El progreso fulminante de la ciencia y la tecnología ha dado lugar a una «sociedad de la información» en la que producción y economía dependen más que nunca de la actividad cultural; es decir, de los hombres y mujeres con estudios universitarios y de los centros en los que se forman, las universidades. Esto significa que hasta los regímenes más reaccionarios y autoritarios deben permitir que en sus universidades haya cierto grado de libertad a las ciencias. En la antigua Unión Soviética, los centros académicos eran el único foro efectivo de crítica social y disidencia. Si en la China de Mao prácticamente se abolió la educación superior durante la Revolución Cultural, desde entonces se ha aprendido la lección. En cierta medida, esto también ha sido beneficioso para las facultades chinas de Artes y Humanidades, aunque resulten menos esenciales desde un punto de vista económico y tecnológico.

Por otra parte, el descomunal crecimiento de la educación superior tendió a transformar las licenciaturas y diplomaturas en calificaciones esenciales para la clase media y los trabajos profesionales, de modo que los licenciados pasaron a formar parte de las «clases altas», al menos a ojos de la masa de población

menos culta. A los demagogos les ha resultado fácil presentar a los «intelectuales» —el «*establishment* liberal», según se lo suele llamar— como una élite presuntuosa y moralmente deficiente, que goza de privilegios culturales y económicos. En muchos lugares de Occidente, sobre todo en Estados Unidos y en Gran Bretaña, la brecha educativa corre el riesgo de convertirse en una división de clases entre aquellos cuyos títulos universitarios servirán como seguro billete de entrada hacia las carreras de éxito y prestigio y los que carecen de tales títulos y están marcados por el resentimiento.

Sin embargo, ellos no eran los auténticos ricos, ese ínfimo porcentaje de la población que en los últimos treinta años del siglo XX y la primera década del XXI ha triunfado y adquirido fortunas que desbordan el más codicioso de los sueños: me refiero a hombres —y, en ocasiones, mujeres— cuyos activos personales igualan el PIB de muchos países medianos. En su inmensa mayoría, sus fortunas provenían de los negocios y el poder político, por más que algunos de ellos tuvieran un indudable origen intelectual, al tener título universitario o (como sucede, de forma llamativa, en Estados Unidos) haber empezado, pero no acabado, tales estudios. Paradójicamente, el lujo del que alardeaban con creciente seguridad tras la caída del comunismo generó una especie de vínculo con las masas incultas, cuya única vía de salir de su condición pasaba por unirse a los pocos cientos de personas de cualquier país que alcanzan la cima sin dotes de letras ni empresariales: futbolistas, estrellas de la cultura de masas y ganadores de premios de lotería desorbitados. Estadísticamente, la probabilidad de que una persona pobre siguiera una trayectoria parecida era mínima; pero quienes de verdad lo conseguían disponían, sin duda, de dinero y éxito que exhibir. En cierta forma, esto ha facilitado movilizar a los explotados económicamente —los «fracasados» y «perdedores» de la sociedad capitalista— contra lo que los reaccionarios estadounidenses han llamado «el *establishment* liberal», una clase con la que no parecían tener prácticamente nada en común.

Han tenido que pasar varios años de grave depresión económica —la peor de la economía occidental desde la década de 1930— para que el resentimiento generado por la polarización económica empezase a desplazar al resentimiento contra la supuesta superioridad intelectual. Curiosamente, sus dos expresiones más visibles las han formulado intelectuales. El desplome general de la confianza en la capacidad del mercado libre (el «sueño americano») para generar un futuro mejor para todos —más aún, el creciente pesimismo con respecto al futuro del sistema económico actual— lo pusieron sobre la mesa los periodistas de economía, y no, salvo contadísimas excepciones, los supermillonarios. La ocupación de lugares próximos a Wall Street y otros centros de la banca y las finanzas internacionales bajo el lema de «Somos el 99 por 100» frente al 1 por 100 de los superricos, se hizo en clara sintonía con las simpatías del público general. Incluso en Estados Unidos, las encuestas mostraban un apoyo del 61 por 100, lo cual supone incluir sin lugar a dudas a un gran grupo de republicanos antiliberales. Pero por supuesto, estos manifestantes que plantaron sus tiendas de campaña en terreno enemigo no eran el 99 por 100. Eran, como tantas otras veces, lo que se ha dado en llamar el «ejército de escenificación» del activismo intelectual, el destacamento de estudiantes y bohemios dispuestos a movilizarse, que armaba escaramuzas con la esperanza de que acabasen convertidas en batallas.

En cualquier caso, surge la pregunta: ¿cómo puede sobrevivir la antigua tradición crítica independiente, propia de los intelectuales de los siglos XIX y XX, en la nueva era de la irracionalidad política, reafirmada por sus propias dudas acerca del futuro? Es una paradoja de nuestro tiempo que la irracionalidad política e ideológica no halle dificultades para coexistir con la tecnología avanzada; en realidad, usan este recurso. Estados Unidos y los asentamientos de militantes israelíes dentro de las zonas ocupadas de Palestina demuestran que no faltan los profesionales especializados en informática que creen a pies juntillas la historia de la Creación según

se relata en el libro del *Génesis* o los más sangrientos llamados del Antiguo Testamento a erradicar a los infieles. Hoy día, la humanidad ya se ha acostumbrado como hecho normal a llevar vidas de contradicción interna, que se desgarran entre un mundo de sentimientos y una tecnología insensible a la emoción, entre el ámbito de la experiencia y el conocimiento empírico a escala humana y el ámbito de las magnitudes absurdas, entre el «sentido común» de la vida diaria y la imposibilidad de comprender, salvo para unas exiguas minorías, las operaciones intelectuales que crean el marco en el que vivimos. ¿Se puede compatibilizar esta ausencia sistemática del racionalismo en la vida humana con un mundo que depende más que nunca de la racionalidad de Max Weber en relación con la ciencia y la sociedad? Desde luego, la globalización de los medios de información, del lenguaje y de internet impide que incluso la autoridad estatal más poderosa pueda aislar del todo a un país, material y mentalmente, del resto del mundo. Sin embargo, la pregunta sigue vigente.

Por otra parte, mientras que la tecnología especializada se puede usar (aunque no seguir desarrollando) sin pensamiento original, la ciencia necesita ideas. Por ello, incluso la sociedad más sistemáticamente antiintelectual del presente tiene una necesidad mayor de personas que tengan ideas y entornos en los que estas puedan florecer. Es razonable suponer que estas personas también tendrán ideas críticas con respecto a la sociedad y el medio en el que viven. En los países emergentes del Asia oriental y suroriental, como del mundo musulmán, es probable que estos intelectuales sigan constituyendo una fuerza de reforma política y cambio social a la vieja usanza. También es posible que, en nuestros tiempos de crisis, representen otra vez esta clase de fuerza en un Occidente que vive en situación de asedio e incertidumbre. De hecho, cabe defender que, en la actualidad, el lugar propio de las fuerzas de crítica social sistemática se encuentra en los nuevos estratos de los licenciados universitarios. Pero los intelectuales reflexivos, por sí solos, no se hallan en situación de transformar el mundo, por mucho

que esta transformación sea imposible sin su aportación. Requiere un frente unitario constituido por igual por intelectuales y gente corriente. Con la excepción de unos pocos ejemplos aislados, probablemente esto es más difícil de lograr hoy que en el pasado. He ahí el dilema del siglo XXI.

Capítulo 17

PERSPECTIVAS DE LA RELIGIÓN PÚBLICA

Lo que le ha ocurrido a la religión en los últimos cincuenta años es asombroso. Durante la mayor parte de la historia documentada, ha proporcionado el lenguaje —a menudo, el único lenguaje— para hablar sobre las relaciones de los seres humanos entre sí y con el mundo en general, y sobre el modo en que lidiábamos con las fuerzas incontrolables situadas más allá de nuestras vidas cotidianas. Sin duda, así ha sido para las masas y, evidentemente, sigue ocurriendo así en la India y la región islámica. La religión continúa proporcionando el único modelo aceptado en general para celebrar los grandes ritos de la vida humana, desde el nacimiento a la muerte, pasando por el matrimonio; y, desde luego, en las zonas templadas, modela los ritos de los ciclos anuales eternos: Año Nuevo y la cosecha, la primavera (la Pascua) y el invierno (Navidad). Solo raramente han sido reemplazados con eficacia por equivalentes laicos; probablemente, porque la racionalidad de los estados laicos —por no mencionar su hostilidad o indiferencia hacia las instituciones religiosas— los llevó a subestimar la fuerza misma de los rituales en la vida personal y comunitaria. Sin embargo, pocos de nosotros podemos escapar a esa fuerza. Recuerdo un servicio fúnebre que organizó un centro universitario de Oxford tras encargarlo una dama soviética, siempre escéptica, en recuerdo de

su esposo, un británico apasionadamente ateo; según afirmó la mujer, parecía impropio despedirlo sin ninguna clase de ritual. Por muy irrelevante que resultara el servicio anglicano, prestado en una fe que ella ni conocía ni le despertaba ningún interés, era el único al que podía recurrir en aquel momento. De hecho, hasta el más racionalista de nosotros puede usar un conjuro de lo más primitivo para propiciar a quien pueda dirigir nuestro futuro desconocido; pensemos en el «tocar madera» o el «cruzar los dedos», equivalentes al «si Dios quiere» de los cristianos o el «Insh' Allah» de los musulmanes.

En el mundo contemporáneo, la religión sigue siendo importante y, a pesar de la nueva militancia de los ateos anglosajones (que también atestigua su importancia), no ha perdido su lugar predominante. En cierto sentido, no puede haber duda de que, desde la década de 1960, se ha producido un renacimiento radical de la religión, que se ha convertido en una fuerza *política* (aunque no intelectual) de primer orden. La gran revolución iraní fue la primera, desde la revolución estadounidense del siglo XVIII, que se amparó en los conceptos de la religión y prescindió del discurso de los ilustrados, que había servido de inspiración tanto a los movimientos que buscaban el cambio social como a sus grandes revoluciones, desde la francesa a la rusa o la china. La política de Oriente Próximo, entre judíos y musulmanes por igual, se convirtió en una política de libros sagrados; y lo mismo cabe decir, hasta un extremo sorprendente, de la política de Estados Unidos. Es fácil señalar que, lejos de ser una tradición antigua, este modelo es una innovación del siglo XX. El judaísmo ortodoxo, que tradicionalmente se oponía al sionismo, resultó «sionizado» por la guerra de los Seis Días (1967), porque la victoria de Israel se antojó milagrosa y a varios rabinos les pareció justificado abandonar la convicción de que el regreso de todos los judíos a Israel debía esperar a la llegada del Mesías (quien, hasta aquel momento, era obvio que no había llegado, pese a que un anciano representante de la secta jasídica estadounidense reclamaba tal condición para sí mismo).

Hasta principios de la década de 1970, más allá de una forma de ortodoxia muy estricta, no se revivió una justificación teológica favorable a matar «por apostasía» a cualquiera; lo hizo, en Egipto, una secesión extremista de los Hermanos Musulmanes. La fatua que autorizaba el asesinato de inocentes llegó en 1992, desde el seno de Al-Qaeda. Se ha demostrado que la revolución iraní de 1979 no introdujo un sistema de gobierno islámico tradicional, sino una versión teocrática del moderno Estado territorial. Ahora bien, la política formulada en un marco religioso ha regresado con una fuerza impresionante, de Mauritania a la India. El gobierno de Turquía, bajo los auspicios de un partido de masas de corte islámico, se ha alejado visiblemente del régimen de militancia laica. La fundación de un poderoso partido hinduista en 1980 (que estuvo en el gobierno entre 1998 y 2004) es la huella de un movimiento que ansía reducir la multiplicidad del hinduismo a una ortodoxia única, exclusiva e intolerante. En la política global de la actualidad, nadie se siente inclinado a subestimar esta tendencia.

No está tan claro, en cambio, que haya habido un ascenso mundial general de la práctica y la fe religiosas. Ha habido algunas transferencias espectaculares de una rama a otra, en particular dentro del cristianismo. Tanto en las Américas como en muchas otras zonas, es obvio que se ha reforzado el celo religioso de las comunidades —en rápida expansión— de protestantes evangélicos y pentecostales/carismáticos. Igualmente, desde la década de 1970, hay un notable resurgir del islamismo en regiones antes no poco plácidas, como por ejemplo Indonesia[1]. Más adelante comentaré algo al respecto de estas cuestiones. Sin embargo, con la salvedad de África, donde el cristianismo y el islam, en particular, han avanzado de forma impresionante en el último siglo, carece de fundamento afirmar que las grandes religiones universales hayan ganado mucho terreno desde 1900. Por descontado, la caída de la Unión Soviética y otros estados institucionalmente ateos ha permitido que resurgieran las religiones oprimidas —en Rusia, por ejemplo, se ha restablecido formalmente—, aunque Polonia quizá

sea una excepción, pues no ha recobrado el nivel anterior al comunismo. Y en África, los credos monoteístas han ganado terreno no a costa del laicismo, sino de las creencias animistas tradicionales; aunque estas últimas, en ocasiones, han experimentado una metamorfosis y han dado pie a combinaciones sincréticas del nuevo monoteísmo con los viejos cultos. Solo en tres países africanos, la mayoría de las creencias siguen siendo de carácter indígeno y sincrético[2]. En el Occidente secularizado, los intentos de construir nuevos cultos espirituales —o de adoptar cultos extraños y, por lo general, vagos— con miras a reemplazar la atrofia de los viejos credos han tenido poco éxito.

Se ha interpretado que este ascenso innegable de la presencia pública de la religión desmentía la concepción, defendida durante muchos años, de que la modernidad y el laicismo estaban destinados a avanzar en tándem. Pero no es así. Es cierto que ideólogos y activistas, así como también numerosos historiadores, subestimaron seriamente el grado hasta el cual los pensamientos incluso de las personas más secularizadas emergían de una era en la que la religión proporcionaba el único lenguaje del discurso público. Del mismo modo, sobrestimaron el impacto cuantitativo de la secularización en los siglos XIX y XX, o, mejor dicho, no tomaron en cuenta las amplias franjas de la humanidad —ante todo, mujeres y campesinos— que se resistieron con éxito al proceso. En lo esencial, la secularización del siglo XIX, al igual que su reverso político, el anticlericalismo, fue un movimiento de varones cultos de las clases medias y altas y de activistas políticos plebeyos. Pero ¿cuántos historiadores prestaron la atención debida a la diferenciación por sexos, o, a este respecto, al impacto del movimiento en las zonas rurales? También tendieron a pasar por alto el desproporcionado rol de la religión en la formación de las redes capitalistas y las clases emprendedoras del siglo XIX: los amos textiles pietistas, en Francia y Alemania; los bancos específicamente hugonotes, judíos o cuáqueros. Prestaron poca atención a aquellos para los que la religión, en una era de turbulencia social, se convirtió

en lo que Max denominaba «alma en un mundo desalmado». En suma: nada es más fácil que presentar la historia de Occidente, en el siglo XIX, como una serie de avances de la religión. Aunque tal vez fuera así, esto no altera el hecho de que, a todas luces, la modernización y la secularización han ido de la mano en Europa y las Américas durante los dos últimos siglos y medio, y que en esos lugares continúa ocurriendo así. Y es un proceso que quizá incluso se ha acelerado, en el último medio siglo.

Las conversiones de un credo a otro no pueden ocultar el declive continuado de las obligaciones y la práctica de la religión en Occidente, ni, igualmente —si la aceptación de los matrimonios entre castas es un indicador válido— en la India. De hecho, esta tendencia se ha acelerado desde la década de 1960. Es particularmente evidente en la mayor de las confesiones cristianas, la Iglesia católica romana, que, en consecuencia, vive una crisis sin precedentes históricos. A diferencia de lo sucedido en el siglo XVI, la amenaza que se cierne sobre esta Iglesia no radica solo en la disidencia religiosa, sino en la indiferencia o en la desobediencia tácita: por ejemplo, el hecho de que el grueso de las mujeres italianas, desde los años setenta, haya pasado a usar métodos anticonceptivos. Las vocaciones católicas empezaron a menguar claramente mediados los años sesenta, y, con ellas, el personal de las instituciones religiosas. En Estados Unidos, las cifras han caído de las 215 000 vocaciones de 1965 a las 75 000 de 2010[3]. En la Irlanda católica, la diócesis de Dublín no pudo encontrar ni un solo sacerdote al que ordenar en 2005. Cuando el papa Benedicto XVI visitó una ciudad de tradición tan piadosa como Ratisbona —con la que, además, él había tenido una vinculación especial—, no se consiguió persuadir a más de setenta y cinco personas de que acudieran a recibirlo.

La situación de otras religiones occidentales tradicionales es similar. Por tradición, la identidad colectiva en Gales, al menos entre los hablantes de galés, se afirmaba por medio de varias versiones de puritanismo y de protestantismo favorable a la templanza. Pero el

ascenso actual de un nacionalismo galés de índole política ha vaciado las capillas de los campos galeses al par que la sociabilidad política se ha desplazado a espacios laicos. En realidad, hay signos de una curiosa inversión de las fuerzas. La religión tradicional, que antaño reforzó o incluso definió un sentimiento de cohesión nacional entre algunos pueblos —especialmente, irlandeses y polacos—, ahora basa su fuerza en su asociación con el nacionalismo o una supuesta etnicidad. Esto resulta claramente visible en el cristianismo ortodoxo, cuyas diversas ramas se distinguen entre sí, en lo esencial, por su región o su carácter étnico[4]. En comparación con sus compatriotas estadounidenses, los 5,5 millones de judíos de Estados Unidos son inusualmente laicos. Cerca de la mitad de ellos se describen a sí mismos como laicos, no religiosos o relacionados con algún otro credo. Y, en cualquier caso, los religiosos pertenecen en su mayoría (el 72 por 100 de los miembros de sinagogas en 2000) a versiones más o menos liberalizadas de la fe —como el judaísmo reformado e incluso, hasta cierto punto, el conservador— que la ortodoxia rabínica rechaza con firmeza[5]. En una comunidad como la suya, asimilada en gran medida y con un número cada vez mayor de matrimonios mixtos, la práctica religiosa que tradicionalmente definía a los judíos y los mantenía unidos ya no podía hacerlo así por más tiempo. Una identificación emocional con un hecho político (históricamente novedoso), Israel, fue ocupando el lugar de la práctica religiosa y la endogamia como criterio del «ser judío». Incluso dentro de la minoría atraída a la ultraortodoxia, esta identificación tendió a complementar las complejidades de la práctica ritual.

Ciertamente, no hay razones serias para poner en duda que el mundo de las revoluciones estadounidense, francesa y liberal, y su descendencia (los regímenes comunistas y excomunistas), es en todo sentido más laico que el mundo de cualquier otro momento del pasado; de forma significativa, por la separación característica de un ámbito público confesionalmente neutral frente al ámbito puramente privado que se asigna a la religión. Pero incluso fuera del mundo

occidental, por citar a un destacado experto en las cuestiones islámicas:

> dejando a un lado la política, se constata que los estilos de vida y las mentalidades populares se han secularizado a fondo en el transcurso de los siglos XIX y XX. Esto no supone afirmar que la gente haya perdido la fe o abandonado la piedad (aunque en muchos casos, se ha diluido), sino que los confines de la vida local y comunitaria, que estuvieron regidos por la autoridad religiosa, el ritual y una división del tiempo ajustada al calendario, se rompieron con la movilidad, la individualización y el ascenso de esferas de la cultura y el entretenimiento que no estaban relacionadas con la religión y subvertían la autoridad de esta[6].

Por otro lado, en Occidente el papel de las organizaciones religiosas tradicionales ha seguido en declive. En 2010, el 45 por 100 de los británicos afirmaba no pertenecer a ninguna religión en particular[7]. Entre 1980 y 2007, el número de bodas religiosas pasó de ser un poco más de la mitad de las celebradas a tan solo un tercio de tales ceremonias[8]. En Canadá, la tasa total de asistencia a cualquier clase de servicio religioso cayó un 20 por 100 en un período similar[9]. De hecho, si tenemos en cuenta el alto valor, en lo que respecta a la reputación, que se concede en Estados Unidos a asistir a la iglesia, incluso el supuesto carácter piadoso de esta república es en gran parte una construcción basada en el hecho de que quienes responden a encuestas sobre el tema exageran sistemáticamente su propia actividad religiosa. Se ha calculado que la asistencia semanal a los oficios religiosos en Estados Unidos se aproxima al 25 por 100, o quizá baje incluso hasta el 21 por 100[10]. Además, para los varones estadounidenses —el masculino es siempre el sexo menos religioso—, se ha dicho con acierto que su «actividad religiosa», antes que responder a necesidades espirituales, «es un signo de seguridad y consolidación social».

Sería absurdo suponer que este proceso de secularización, continuado y quizá cada vez más rápido, conducirá a la desaparición de la devoción religiosa y los ritos asociados con ella; más aún, creer que provocará una conversión masiva al ateísmo. Significa, sobre todo, que los asuntos del mundo se dirigen hoy (y

será cada vez más frecuente que ocurra así) como si no hubiera dioses ni intervenciones sobrenaturales, sean cuales sean las creencias personales de quienes los dirigen. Como le dijo el gran astrónomo Laplace a Napoleón, que ansiaba saber qué lugar ocupaba Dios en su ciencia: «No tengo necesidad de esa hipótesis». ¿Quién puede distinguir a un ingeniero de estructuras, un físico nuclear, un neurocirujano, un diseñador de moda o un pirata informático criados como un musulmán estricto o un cristiano pentecostal, de uno criado como calvinista escocés o en la China de Mao? En su trabajo, los dioses carecen de relevancia, salvo que creer en determinada religión imponga limitaciones sobre lo que se les permite hacer o insista en afirmaciones incompatibles con su actividad. En este caso, o bien la ortodoxia abandona tácitamente su veto, como hizo Stalin con la física, necesaria para construir armas nucleares —según se narra en una dramática escena de *Vida y destino*, de Vasili Grossman—, o bien el imperio de la religión dogmática produce un estancamiento intelectual, como ha ocurrido en el islam desde el siglo XIV.

Por dos razones, esto ha terminado causando, en el transcurso del pasado siglo, problemas mayores de lo que se esperaba. Para empezar, ha habido una brecha cada vez más ancha entre, por un lado, la teoría y la práctica de las ciencias en las que se apoya la dirección del mundo moderno y, por otro lado, los relatos y las propuestas morales de varias religiones señeras, sobre todo la cristiana y la musulmana; en especial, en todos los campos que afectaban a las sociedades y los seres humanos. En segundo lugar, el mundo moderno, técnico-científico, ha pasado a resultar cada vez más incomprensible para la gran mayoría de cuantos viven en él y de él, a la par que los sistemas que en la tradición regulaban la moral y las relaciones humanas, consagrados por la religión, se desmoronaron por efecto de la explosiva transformación de sus vidas. El 40 por 100 de los estadounidenses cree que la edad de la

Tierra es inferior a los diez mil años; desde luego, no saben nada de la naturaleza y la historia material de nuestro planeta, pero en su mayoría, esta ignorancia no les supone mayor inconveniente que a los cajeros de un supermercado el hecho de no saber topología. A lo largo de la mayor parte de la historia, las sociedades humanas han funcionado con poblaciones que, en buena medida, eran relativamente (o completamente) ignorantes y, en alto porcentaje, de escasa inteligencia. Solo en el siglo XXI ha ocurrido que el grueso de la humanidad, al estar así constituido, empieza a resultar sobrante para los requisitos de la producción y la tecnología. Entre tanto, como cuerpo numeroso de votantes en los países democráticos, o bajo soberanos que defienden dogmas fundamentalistas, causan graves problemas a la ciencia y el interés público, por no hablar de la verdad. A ello se suma que, como cada vez es más habitual, los que no han recibido una formación cultural suficiente quedan excluidos de las recompensas ofrecidas por una sociedad meritocrática y emprendedora, y esto ha envenenado a los excluidos y los ha movilizado como grupo de «ignorantes» enfrentado al «*establishment* liberal» (incluyendo entre sus blancos el conocimiento como tal), antes que, lo que habría sido más lógico, como un enfrentamiento de pobres contra ricos.

En algunos aspectos, desde la década de 1970, la confrontación entre una religión cada vez más marginal y una ciencia atacada desde varios sectores se ha agudizado más que en ningún otro período desde que Andrew D. White publicara sus dos volúmenes de *A History of the Warfare between Science and Theology in Christendom* (1896[*]). Por vez primera en muchas décadas, hoy existe un movimiento que milita por la difusión del ateísmo, y sus activistas más destacados proceden de las ciencias naturales. Es cierto que, intelectualmente, la teología ha renunciado casi por entero a desafiar a la ciencia en su propio terreno y ha centrado sus argumentos en pergeñar teorías que hagan que los resultados consolidados de la ciencia contemporánea resulten compatibles, de algún modo, con la divinidad. Incluso quienes creen en la verdad

literal del Génesis se cubren ahora la desnudez con la hoja de parra de una «ciencia de la Creación». Lo que moviliza a quienes creen en la razón no es lo absurdo de los argumentos de sus oponentes, sino la fuerza política que aún han demostrado poseer en tiempos recientes.

En el pasado —como de nuevo en el presente, cada vez más—, la secularización de las actividades globales ha sido obra, casi en exclusiva, de unas minorías, en particular de minorías cultas: los alfabetizados en un mundo de iletrados, los bachilleres y graduados universitarios en los siglos XIX y XX, y los doctorados y magísteres del siglo XXI, que tienen acceso al verdadero saber hacer de la sociedad de la información. A los movimientos sindicales y radicales, populares y tradicionales, cuyos miembros eran en buena parte autodidactas, también cabe considerarlos una minoría laica en campaña de secularización. La única excepción, un verdadero movimiento de modernización de raíz popular, es el impulso de emancipación física y sexual de las mujeres, que busca liberarse de las restricciones históricas; lo es en la medida en que se le ha permitido desarrollarse, y aun en este caso, debe su reconocimiento institucional oficial (divorcio, control de la natalidad, etc.) a la obra de minorías de activistas laicos. En el siglo XIX, estas minorías secularizadoras tuvieron una eficacia desproporcionada, por varias razones: porque las élites cultas formaron los cuadros de los modernos estados-nación; porque los movimientos sindicales y socialistas destacaron en la eficacia de su movilización y organización; y también, en posición destacada, porque las fuerzas principales contrarias a la secularización —las mujeres, los campesinos y un sector numeroso de los «trabajadores pobres» no organizados— estaban excluidas, en gran parte, de la política. Fuera de los países capitalistas desarrollados, su dominio duró hasta finales del siglo XX. Pertenecía, en suma, a la era anterior a la democratización de la política.

La política democratizada, como no podía ser de otro modo, dio un peso mayor —y cada vez más decisivo— a las masas en cuyas

vidas la religión seguía desempeñando una función mucho mayor que la que interpretaba entre las élites de activistas. Los laicos que practicaban con inteligencia la nueva política democrática eran muy conscientes de que tenían que prestar atención a los sentimientos religiosos incluso en el seno de su propio electorado. Así, en 1944, tras la caída de Mussolini, el Partido Comunista Italiano, que emergía de largos años de ilegalidad, reconoció que no podía aspirar a convertirse en una fuerza clave en su país natal salvo que permitiera la incorporación de católicos practicantes. En consecuencia, se determinó eliminar el veto al respecto, rompiendo con la tradición de un partido que hacía hincapié en el ateísmo. La licuefacción periódica —y milagrosamente predecible— de la sangre de san Genaro, santo patrón de Nápoles, no dejó de producirse cuando la ciudad estuvo gobernada por los comunistas. En el mundo islámico, los líderes de nacionalismos reformistas tenían claro que debían hallar una conciliación con la piedad tradicional de sus compatriotas, por mucho que no la compartieran. El fundador de Pakistán —M. A. Jinnah, que era completamente laico y supo movilizar a los indios musulmanes en su proyecto de Estado propio — concibió una constitución democrática y liberal netamente laica, en la que todas las religiones serían asunto privado de sus habitantes, sin intervención estatal. En lo esencial, esta fue también la posición de Jawaharlal Nehru, su homólogo en la India, país que hasta el momento ha seguido siendo un Estado laico; en este sentido, lo mismo cabría decir de los Padres Fundadores de Estados Unidos. Teniendo en cuenta a un pueblo piadoso, Jinnah adornó estas propuestas con referencias al islam (sus tradiciones democráticas, su compromiso con la igualdad y la justicia social, etc.), pero fueron tan escasas y poco específicas que incluso a los islamistas entusiastas les ha resultado imposible defenderlo como un paladín del Estado islámico con el cual sí se comprometió más adelante un jefe militar.

En los dominios y colonias de Europa en América del Norte, los líderes reformistas laicos enmascararon a veces su propia falta de

entusiasmo religioso con llamadas a la xenofobia popular, el antiimperialismo y la innovación occidental del nacionalismo, que por entonces se veía como inclusivo, multiconfesional y multiétnico. (De hecho, era más probable que los pioneros del nacionalismo árabe en el Oriente Próximo fueran cristianos, antes que musulmanes). Esta fue la base sobre la cual, una vez terminada la segunda guerra mundial, se impuso en Egipto, Sudán, Siria, Irak e Irán un sustituto a la breve hegemonía de Gran Bretaña en Oriente Próximo (el «Momento Británico»). Pero incluso en los raros casos en los que los gobernantes modernizadores dispusieron del poder político o militar preciso para quebrantar el poder institucional de las religiones mayoritarias, en la práctica no podían mantener el control sobre las masas sin hacer concesiones. Ni siquiera un modernizador tan radical como Kemal Atatürk —que abolió el califato, terminó por desestabilizar el islam y cambió las vestimentas de su pueblo, su alfabeto y, con menos éxito, su actitud hacia las mujeres— intentó erradicar su práctica religiosa; solo intentó sustituirla por un nacionalismo panturco. El control estaba en las manos de una élite estatal de militancia laica, apoyada por un ejército entregado a los valores de su fundador, Atatürk, y presto a intervenir cuando estos parecieran quedar amenazados. Las fuerzas armadas han emprendido esta clase de acción en varias ocasiones —en 1970, 1980 y 1997— y aún se sienten obligadas a hacerlo así, aunque la situación actual ya no concede plena libertad a sus líderes.

La democratización de la política puso de manifiesto el conflicto entre la religión popular de masas y los gobernantes laicos; en Turquía, con más claridad que en ningún otro lugar. Allí, los partidos políticos y grupos islamistas partidarios de constituir un Estado islámico desarrollaron especial actividad en las décadas de 1960 y 1970, pese a los diversos intentos de ilegalizarlos. En la actualidad, Turquía se halla regida por un gobierno islámico electo y una constitución que permite la elección popular de un presidente islámico, pero que no recoge el programa completo de un Estado regido por la sharía, antes que por las leyes laicas. Desde que en

Túnez se ha derrocado a un gobierno autoritario de neta filiación laica, un partido político musulmán de masas parece pretender una solución similar.

El conflicto ha sido (o es probable que sea) tanto o más agudo en la mayoría de los otros estados poblados por una mayoría musulmana. En Argelia, en la última década del siglo XX, esto desembocó en una sangrienta guerra civil que vencieron el ejército y las élites modernizadoras. En Irak, una invasión exterior derrocó a un régimen modernizador autoritario y, bajo la ocupación extranjera, engendró un Estado dividido entre dos fundamentalismos musulmanes en competencia, el chií y el suní, en el que los políticos laicos que han sobrevivido buscan margen de maniobra para un gobierno nacional casi inexistente. En Siria, en este momento, un régimen secular se halla en un estado cada vez más obvio de guerra civil confesional, que podría destruir el país, una destrucción de la cual se beneficiarían, muy probablemente, los fundamentalistas suníes wahabíes. En Egipto —fuente de emergencia primera del problema, con la aparición de los Hermanos Musulmanes en 1928—, los movimientos islamistas han sido prohibidos en ocasiones, o se les ha permitido desarrollar una existencia *de facto* marginal; pero siempre se les ha excluido de la toma de decisiones políticas. Ahora forman el grupo más numeroso de diputados, tras las elecciones democráticas que siguieron al derrocamiento del régimen autoritario.

En el Occidente desarrollado y secularizado, como en las regiones comunistas, nunca ha sido probable que la democratización comportara tal resurgimiento de una religión de masas politizada. Incluso en el siglo XIX, en los numerosos países monoconfesionales (católico-romanos) del sur de Europa y América Latina, la Iglesia representó una fuerza de oposición y no de poder potencial (menos aún, real), que mantuvo a raya el avance de la razón y el liberalismo. Sus fuerzas de combate se movilizaron para proteger el control de la educación, la moralidad y los grandes rituales de la vida como parte de un sistema político pluripartidista,

aunque no democrático. En los países plurirreligiosos, la Iglesia católica, inevitablemente, quedó integrada en un sistema político que dejaba espacio al comercio de votos a cambio de concesiones. Esto no es menos evidente en la India que cuanto lo ha sido en Alemania y Estados Unidos. La crisis del catolicismo romano, desde la década de 1960, ha reducido seriamente el potencial político del catolicismo de masas. La política de la era en la que la Iglesia ha dejado de encarnar la resistencia nacional ya no es la política de los partidos religiosos, aun cuando en Italia (y quizá en Polonia y Croacia) la hostilidad del catolicismo hacia la izquierda política sigue influyendo mucho. En cuanto al posible impacto de la democratización en países de población budista, por mi parte, solo puedo hacer conjeturas. En la única monarquía constitucional budista, Tailandia, el budismo no parece interpretar ningún papel detectable en la política.

Ahora bien, la principal causa de alarma sobre el ascenso de una religión politizada no es la emergencia de un electorado religioso mayoritario en un mundo con un sufragio universal efectivo. Es el ascenso de ideologías radicales, pero por lo general de derechas, en el seno de la religión: especialmente, dentro del cristianismo protestante y el islam tradicionalista. Ambas religiones son misioneras y radicales —incluso potencialmente revolucionarias—, al modo «fundamentalista» tradicional entre las «religiones del libro»; es decir, promueven volver al texto simple de sus Escrituras, con el afán de purificar la fe de una acumulación de corrupciones y añadidos. Su futuro tiene la apariencia de un pasado reconstruido. En Europa, tenemos un precedente en el seno del cristianismo, con la Reforma del siglo XVI. Dentro del islam, tenemos el ciclo repetido que sirvió a Abenjaldún para formular una teoría sobre el cambio histórico: los guerreros beduinos, con el austero monoteísmo del desierto, conquistan periódicamente las ciudades ricas, cultas y decadentes, antes de resultar, a su vez, corrompidos por estas. Otra

técnica de radicalismo religioso público —la secesión frente al cuerpo principal de la fe, que culmina en el establecimiento de comunidades devotas separadas— también interpreta algún papel en las actuales versiones cristianas de la radicalización religiosa; pero parece tener un peso muy secundario en las islámicas.

El renacer del radicalismo islámico se complica debido a varios factores políticos, entre los que destaca que su territorio cuente con La Meca y los peregrinajes asociados, que de hecho han situado la monarquía de Arabia Saudí en el centro del islam universal, como una especie de Roma musulmana. Desde el punto de vista histórico, esta monarquía lleva mucho tiempo identificada con el puritanismo beduino de la versión wahabí del islam, que hoy proporciona a lo que ahora es un régimen del desierto —pero en absoluto austero— la *bona fides* religiosa que mantiene su estabilidad política. Su inmensa riqueza petrolífera se ha usado para financiar la vasta expansión de los peregrinajes a La Meca, así como de mezquitas y escuelas y centros universitarios religiosos en todo el mundo; como era de esperar, en beneficio del intransigente fundamentalismo wahabí (salafí) que vuelve la mirada hacia las generaciones que fundaron el islam. Que la guerra fría de Estados Unidos diera respaldo a los musulmanes que combatían el comunismo en la guerra afgana de la URSS también ayudó, probablemente —aunque no se sabe con exactitud hasta qué punto—, a consolidar la más eficaz de las nuevas organizaciones yihadistas internacionales: la Al-Qaeda de Osama bin Laden. Resulta imposible estimar cuál es su base popular, pero un indicio útil y visible del ascenso del fundamentalismo islámico es la creciente tendencia de las mujeres a llevar las vestiduras negras que, según esta ortodoxia, deben ocultar por completo el cuerpo femenino; y es probable que esta tendencia se esté acentuando aún más en el nuevo siglo. No siempre ocurre por imposición familiar. Es un aspecto muy llamativo entre los estudiantes de la gran universidad musulmana de Aligarh, en la India; también en algunas universidades británicas, e igualmente en las calles de las ciudades británicas con numerosa población

musulmana (y en las calles de Francia, hasta que se prohibió oficialmente su uso). Sin embargo, tenga o no una base popular independiente, el nuevo fundamentalismo islámico puede verse como un movimiento de reforma modernizadora, si lo comparamos con las prácticas religiosas de base tribal o comunitaria que se observan en el islam de base, con sus cultos locales folclóricos, santos, guías sagrados y misterios sufíes. No obstante, a diferencia de las Reformas protestantes del siglo XVI, ha carecido del poderoso marco de traducciones vernáculas del Libro sagrado. El fundamentalismo islámico ha quedado anclado al árabe del Corán (lo que ha supuesto problemas con las poblaciones bereberes del Magreb) y el ecumenismo de la *umma* islámica global. En lo que respecta al discurso político moderno, por lo tanto, el fundamentalismo islámico es netamente reaccionario.

A este respecto, resulta ser claramente distinto a la explosión del fundamentalismo evangélico o, más bien, del protestantismo pentecostal y carismático, que hoy supone, probablemente, la más radical de las formas de transformación religiosa. Al igual que el islam, este movimiento ha ampliado, o incluso creado, una brecha cultural en países de la antigua revolución industrial europea (no así en Estados Unidos, que es menos laico), países del este y sureste de Asia, y regiones de África, América Latina y el centro-oeste de Asia.

El crecimiento más espectacular de esta rama del cristianismo se ha producido en amplias zonas de América Latina y la mayor parte de África, donde los protestantes carismáticos son ahora más numerosos y dinámicos que los católicos. Por otro lado, su impacto sobre el mundo islámico ha sido desdeñable y, en el resto de Asia, insignificante (excepto en Filipinas y, tal vez, en Corea del Sur y la China posmaoísta). No ha gozado de ningún patrocinio político relevante, salvo quizá en aventuras al estilo de la CIA, que pretendían movilizarlo contra el comunismo. Sin embargo, los misioneros (en gran medida, norteamericanos) que fueron pioneros de su expansión llevaron consigo buena parte de los principios

políticos y económicos de Estados Unidos. Aunque es obvio que los mueve, y de forma militante, la convicción de que la palabra de Dios y los valores de los textos bíblicos fundamentalistas deben ser compartidos por el mundo en su conjunto, los carismáticos, especialmente en el pentecostalismo, deberían ser vistos como un fenómeno esencialmente separatista y sectario, antes que universal.

La Iglesia evangélica, en el fondo, es un conjunto de congregaciones autónomas. Es (o empezó siendo ante todo) un movimiento de raíz popular, de los pobres, oprimidos, marginales o socialmente desorientados, y lo integran sobre todo mujeres, que también ocupan posiciones de liderazgo[11], como ocurre en ocasiones en las sectas cristianas radicales. Su profunda hostilidad a la liberalización de las relaciones sexuales (divorcio, aborto y homosexualidad, así como a la ingesta de alcohol) tal vez sorprenda a las feministas contemporáneas, pero deberíamos verla como una defensa de la estabilidad tradicional frente a un cambio incontrolable que los angustia. Sin embargo, en lo que respecta al discurso público contemporáneo, el evangelismo da una orientación conservadora al movimiento carismático. También lo hace el hecho de que propaga los valores del progreso económico y la iniciativa personal, reforzados por la convicción de que quien se convierte al cristianismo está destinado al éxito. Esto parece haber impresionado sobremanera a las autoridades chinas, que, en consecuencia, resolvieron que los pentecostales resultaban económicamente aceptables. Se cuenta, asimismo, que uno de los ministros chinos (sin que haya trascendido su nombre) afirmó que la economía sería aún más dinámica si todos los chinos fueran evangélicos (y *se non è vero, è ben trovato*).

Ahora bien, estos no son movimientos cuyo interés se centre en la política de sus sociedades, sino en la creación (o reforma) de comunidades sobre la base de que, de forma colectiva, se reconozca un «renacer» debido a poderosas experiencias espirituales individuales y a rituales que satisfacen la emoción, a menudo hasta la misma euforia. Para ellos, resulta esencial curar el

mal y protegerse de él. Un estudio sobre los pentecostales de diez países concluyó que el 77-79 por 100 (en América Latina) y hasta el 87 por 100 (en África) de los encuestados habían sido testigos de curaciones divinas, mientras que el 80 por 100 (en Brasil) y el 86 por 100 (en Kenia) habían experimentado o sido testigos de exorcismos[12]. «Hablar en lenguas desconocidas», signo de inspiración divina inmediata, es algo que solo practica una minoría, pero cuenta con la aprobación general. Esta clase de comunidades busca excluirse de una sociedad esencialmente insatisfactoria, antes que transformarla; aunque, como son organizaciones muy numerosas y viven una expansión espectacular, se convierten en elementos importantes en la política de sus países. Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido en el siglo XIX, cuando los mormones demostraron que era factible emprender un éxodo real (al menos, en los descomunales espacios abiertos de las Américas), el protestantismo carismático de la actualidad busca la conversión de sus países. El deseo de abandonar la sociedad general y fundar comunidades autónomas al margen de esta es excepcional.

El cristianismo evangélico tiene una orientación innata al conservadurismo menos definida de lo que sugiere la política actual de los estados del «cinturón bíblico» de Estados Unidos. Su conservadurismo cultural se puede combinar con una gran diversidad de enfoques de la política. En Estados Unidos, el cinturón bíblico de los blancos de provincias —por no hablar de los afroamericanos y latinoamericanos— se alineó antaño con el radicalismo social; y en la Oklahoma anterior a 1914, incluso con el socialismo[13]. William Jennings Bryan, cuya oratoria había movilizado a las gentes de praderas y montañas, en el mayor de los movimientos rurales de finales del siglo XIX, contra aquellos que ansiaban «crucificar a la humanidad en una cruz de oro», también defendió la verdad literal del Génesis contra la teoría de la Evolución en el famoso «juicio del mono», de 1925[*]. En el resto de lugares, la política del protestantismo pentecostal y carismático ha sido muy diversa: desde una clara pasividad con respecto al *apartheid*, en

Sudáfrica, al apasionado comunismo de las comunas mineras de Lota, en el Chile anterior a Pinochet; desde la masacre de las guerrillas en Guatemala, por parte de generales pentecostales, a las simpatías con la izquierda de los «evangélicos» brasileños, que ahora quizá representen cerca del 20 por 100 de su población, a veces mezclándose con varios cultos destinados a propiciar el otro mundo. En África encontramos al señor Frederick Chiluba, elegido presidente de Zambia en 1991, que dedicó este país a Su Señor Jesucristo, en un proceso iniciado por un equipo de pastores pentecostales que limpió de malos espíritus el palacio presidencial. La política de las combinaciones africanas del pentecostalismo con creencias antiguas es demasiado compleja como para encajar en las categorías occidentales.

El concepto del protestantismo «carismático» lo acuñó en 1962 un eclesiástico estadounidense. No fue algo casual. En esa década, la de 1960, fue cuando los movimientos de esta clase, y en particular los pentecostales, empezaron su gran expansión. (Existían desde mediados de la primera década del siglo XX, sin ningún gran efecto, aunque en Italia, una vez concluida la segunda guerra mundial, se tuvo gran respeto por sus escasas congregaciones. También ocurrió así durante la gran agitación del campesinado, quizá por su mayor grado de alfabetización, pero más probablemente por haberse posicionado en contra de la Iglesia católica. Que algunas ramas rurales del Partido Comunista propusieran como secretarios locales a pentecostales o adventistas del séptimo día desconcertó a los líderes nacionales, que hicieron cuanto pudieron para desinflar esta tendencia). También fue en la década de 1960 —para ser más precisos, a partir de 1965— cuando se puso de manifiesto el declive de las vocaciones sacerdotales católicas, y la asistencia a misa cayó del 80 al 20 por 100 en Quebec (Canadá francés), que era un bastión tradicional del catolicismo[14]. De hecho, 1965 fue el primer año en el que la industria francesa de la moda produjo, por primera vez, más pantalones que faldas. Eran asimismo los tiempos de la

descolonización general, sobre todo en África. En suma, fue la época en la que un descenso perceptible de las viejas certezas invitaba con fuerza a buscar otras nuevas. Y el evangelismo carismático afirmaba haberlas encontrado.

En lo que por entonces se denominaba «Tercer Mundo», un cambio social sin precedentes —sobre todo, una emigración a gran escala del campo a la ciudad— ofreció las condiciones adecuadas para tales conversiones. En Estados Unidos, la mayoría de los latinoamericanos pentecostales parece haberse convertido después de llegar al país[15]. En algunos países, la guerra y la violencia generalizada en el nuevo entorno de los inmigrantes, a menudo espacios degradados (como las *favelas* de las ciudades brasileñas), les proporcionó un empuje poderoso. Así, entre los *igbo* de Nigeria, el pentecostalismo empezó a cuajar en serio durante la terrible guerra civil de Biafra, de 1967-1970[16]; y en Perú, la rebelión de los maoístas de Sendero Luminoso y su brutal supresión trajo consigo una oleada de conversiones entre los quechuas de las zonas afectadas. Este proceso lo ha descrito y analizado magistralmente un antropólogo próximo a estas localidades[17].

En suma, al par que muchas de las viejas costumbres han sido azotadas por los huracanes que, a finales del siglo XX y principios del XXI, han traído consigo una crisis y una transformación económica radical, la necesidad de recuperar las certezas perdidas se ha tornado más urgente. La globalización desmanteló todos los límites menores y la teología laica creó un vacío, un agregado de alcance mundial, formado por agentes puramente individuales que maximizaban sus beneficios en un mercado libre (como en aquella frase de la señora Thatcher: «la sociedad, como tal, no existe»). ¿Cuál era nuestro lugar en esta oscuridad social, demasiado vasta para los conceptos sociológicos decimonónicos de «comunidad» o «sociedad», y no digamos para las instituciones formadas por personas (y no meros grupos estadísticos)? ¿A qué lugar pertenecíamos, en una escala humana y en el espacio y el tiempo reales? ¿Con quién o con qué nos correspondía estar? ¿Quiénes

éramos? Es significativo que, en algún momento posterior a los sesenta, el concepto de la «crisis de identidad», acuñado en origen por un psicólogo para reflejar las incertidumbres del desarrollo adolescente en Norteamérica, se amplió para afirmar en general, o incluso inventar, una identidad de grupo en un universo de relaciones humanas cambiantes. Para ser más exactos, se demandaba una identidad primaria entre la plétora de maneras en las que nos podemos describir; idealmente, una que las incluyera y recogiera todas al amparo de un único encabezamiento. El renacer religioso personal, la conversión, era una forma de dar respuesta a estas preguntas.

En este punto, debería haber quedado claro que el ascenso de la política que se basa en el radicalismo religioso, como el renacimiento contemporáneo de la religión personal, han sido en ambos casos fenómenos de finales del siglo XX y principios del XXI. Pocos les habrían prestado atención antes de 1960, pero pocos habrían hecho caso omiso de ellos después de 1970. A todas luces, son la descendencia de la espectacular transformación que caracterizó en esa década a la economía mundial y no ha dejado de acelerarse[18]. Han penetrado profundamente en la política de amplias partes del mundo, en particular del mundo islámico, África, el Asia meridional y suroriental, y Estados Unidos. En esas regiones, y posiblemente en todo el mundo, su agresiva afirmación de unos valores que presentan como la tradición de la moralidad y las relaciones de familia y entre sexos —frente a lo que ellos denominan «liberalismo» o «corrupción occidental»— interpreta ahora un papel destacado en el discurso público. Como es habitual, algunas de sus «tradiciones» son inventadas (por ejemplo, la homofobia de los fundamentalistas islámicos en una región en la que el sexo entre hombres solía ser frecuente y se toleraba tácitamente; o la limitación de la natalidad en algunas sociedades campesinas cristianas). Han sido hostiles, o como mínimo, escépticos ante el aprendizaje que es crítico con los textos sagrados y la investigación que los socava. Sin embargo, en conjunto, han

sido menos exitosos en su empeño, salvo en lo que respecta a ralentizar la emancipación de las mujeres, con la ayuda de la tradición o el poder de los estados teocráticos.

Es la paradoja de un fundamentalismo religioso que se ha avivado, pero surge de un mundo en el que la existencia humana se apoya sobre fundamentos científico-técnicos que son incompatibles con él y, sin embargo, son indispensables incluso para los devotos. Si los fundamentalistas contemporáneos siguieran la lógica de sus antecesores anabaptistas, deberían abstenerse de todas las innovaciones tecnológicas posteriores a su fundación (como ocurre con los *amish* de Pensilvania, que siguen con sus caballos y calesas). Pero los nuevos conversos pentecostales no renuncian al mundo de Google y al iPhone, sino que prosperan en él. La verdad literal del Génesis se propaga en internet.

Las autoridades teocráticas de Irán basan el futuro de su país en el poder nuclear, al tiempo que sus científicos nucleares son asesinados con la tecnología más sofisticada, manejada desde las salas de control bélico de Nebraska, muy probablemente, por parte de conversos al cristianismo. ¿Quién puede decir en qué modo la razón y la renacida antirrazón coexistirán en los terremotos y *tsunamis* en curso a lo largo del siglo XXI?

Capítulo 18

ARTE Y REVOLUCIÓN

No hay conexión lógica o necesaria entre las vanguardias europeas artísticas y culturales —el concepto de «vanguardia» empezó a usarse hacia 1880— y los partidos de extrema izquierda de los siglos XIX y XX, aunque tanto aquellas como estos se consideraban a sí mismos representantes del «progreso» y la «modernidad» y ambos fueron transnacionales en su alcance y sus ambiciones. En las dos últimas décadas del siglo XIX, la izquierda radical y los nuevos socialdemócratas (por lo general, marxistas) miraron con simpatía a los movimientos artísticos de vanguardia: el naturalismo, el simbolismo, el *art nouveau*, incluso el postimpresionismo. A cambio, estos artistas se vieron atraídos a formular declaraciones sociales, e incluso políticas, por su simpatía hacia grupos dedicados a los pobres y oprimidos. Lo mismo ocurrió con algunos artistas ya asentados, como *sir* Hubert Herkomer (*Sobre la huelga*, 1890) o, en la nueva exposición, Iliá Repin (*24 de octubre de 1905*). En Rusia, los artistas del grupo del «mundo del arte» representan, probablemente, una fase similar de la vanguardia, antes de que Diáguilev se marchara a Occidente. Los años de 1905 a 1907 pusieron de manifiesto el compromiso político del célebre retratista Serov.

En la década anterior a 1914, el ascenso de nuevas vanguardias radicalmente subversivas en París, Múnich y las capitales del imperio Habsburgo sembró la división entre las ramas artística y política de la revolución y la modernidad. Un poco más adelante, se unió a este grupo, en Rusia, un componente excepcionalmente numeroso de mujeres artistas, que estuvieron bien representadas en la nueva exposición.

Bajo etiquetas diversas, que a veces se solapaban entre sí —cubistas, futuristas, cubofuturistas, supremacistas, etc.—, estos innovadores radicales, subversivos en su concepto del arte, o bien cósmicos (o místicos, en Rusia) en sus aspiraciones, no mostraron interés por la política de izquierdas ni tuvieron gran contacto con ella. Después de 1910, incluso el poeta y dramaturgo bolchevique Vladímir Mayakovski se alejó de la política durante un tiempo. Si antes de 1914, los artistas de vanguardia leían a algún pensador, no era a Marx, sino al filósofo Nietzsche, cuyas implicaciones políticas favorecían antes que a las masas, a las élites y el «superhombre». Solo uno de los artistas elegidos para puestos de responsabilidad por el nuevo gobierno soviético, en 1917, parece haber sido miembro de algún partido próximo al socialismo: el bundista David Shterenberg (1881-1938).

Por otro lado, los socialistas, dada su intención de llevar las artes —y por artes solían entender la alta cultura de la burguesía refinada— a las clases trabajadoras, desconfiaban de las innovaciones incomprensibles de las nuevas vanguardias. A lo sumo, en su seno había una o dos figuras destacadas, como por ejemplo el periodista bolchevique Anatoli Lunacharski, que, aun sin estar convencidas, eran lo suficientemente sensibles a las corrientes intelectuales y artísticas de su tiempo para reconocer que incluso los revolucionarios artísticos apolíticos o antipolíticos podían influir de algún modo sobre el futuro.

En 1917-1922, las vanguardias de la Europa central y del este, que terminarían formando una red transfronteriza tupida, se convirtieron en masa a la izquierda revolucionaria. Quizá esto fue

más sorprendente en Alemania que en Rusia, un *Titanic* donde la gente sabía que se esperaba el iceberg de la revolución. A diferencia de lo ocurrido en Alemania y las tierras de los Habsburgo, en Rusia la repulsa de la Gran Guerra no parece haber revestido especial importancia. Dos iconos de la vanguardia, el poeta Vladímir Mayakovski y el pintor Kazimir Malévich, habían producido periodismo patriótico y popular en 1914. Lo que los inspiró y politizó, como ocurriría en Alemania y Hungría, fue la revolución en sí. También les otorgó una visibilidad internacional que hizo de Rusia, hasta la década de 1930, el centro del modernismo.

La revolución situó a las nuevas vanguardias rusas en una posición única de poder e influencia, bajo la supervisión benevolente del nuevo comisario de Instrucción Pública, Anatoli Lunacharski. Su efecto únicamente lo limitaba el hecho de que el régimen insistía en mantener el patrimonio y las instituciones de la alta cultura, que la mayoría de ellos, y sobre todo los futuristas, habían querido arrasar. (En 1921, el Bolshói evitó el cierre por los pelos). Aparte de estos, fueron pocos los artistas que se comprometieron con los sóviets. («¿Es que no hay antifuturistas que sean de fiar?», preguntó Lenin). Chagall, Malévich y Lisitski (Lissitzky) dirigieron escuelas de arte; y el arquitecto Vladímir Tatlin y el director de teatro Vsévolod Meyerhold, departamentos artísticos ministeriales. El pasado había muerto. El arte y la sociedad se podían hacer partiendo de cero. Todo parecía posible. El sueño de la vida y el arte, del creador y el público como elementos ya no separados ni separables, sino unificados por la revolución de ambos, quizá podría hacerse ahora real, día a día, en las calles y las plazas de las ciudades, por parte de simples hombres y mujeres que eran a su vez creadores, como se demostraría en las películas soviéticas, que, al principio, desconfiaban de los actores profesionales. El escritor y crítico vanguardista Ósip Brik lo sintetizó al escribir: «Todo el mundo debería ser artista. Todas las cosas pueden ser bellas artes».

Los «futuristas» (un concepto muy genérico), y los que más adelante se dio en llamar «constructivistas» (Tatlin, Rodchenko,

Popova, Stepánova, Lisitski, Naum Gabo, Pevsner), persiguieron esta meta con la mayor coherencia. Este grupo, que también influyó en el cine (Dziga Vértov y Eisenstein) y el teatro (Meyerhold), y las ideas arquitectónicas de Tatlin, fueron los medios principales a través de los cuales la vanguardia rusa ejerció su extraordinaria influencia sobre el resto del mundo. Fueron la parte que encabezó los movimientos germano-rusos que, estrechamente entrelazados, siguieron suponiendo el mayor factor de influencia internacional sobre las artes modernas entre 1917 y la guerra fría.

El legado de estas concepciones radicales sigue formando parte del saber hacer esencial de toda persona relacionada con la edición cinematográfica, la composición, la fotografía y el diseño. Y resulta casi imposible no emocionarse con sus triunfos: el proyecto de Tatlin de un Monumento a la Internacional Comunista; la «cuña roja» de Lisitski; los montajes y las fotografías de Rodchenko; o *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein.

En los primeros años posteriores a la revolución, pervivió poca obra suya. No había edificios. Como buen pragmático, Lenin reconoció el potencial propagandista del cine, pero durante la guerra civil, debido al bloqueo, casi todas las existencias de películas quedaron fuera del territorio ruso-soviético; aunque los estudiantes del nuevo Instituto Estatal de Cine de Moscú (fundado en 1919), dirigidos por Lev Kuleshov, pulieron su habilidad en el nuevo arte del montaje cortando y recortando el contenido de las latas supervivientes. Un decreto temprano, de marzo de 1918, ordenaba desmantelar los monumentos del antiguo régimen y reemplazarlos por estatuas de figuras progresistas y revolucionarias de cualquier rincón del mundo, que pudieran servir de inspiración a un pueblo sin alfabetizar. En Moscú y Petrogrado se levantaron cerca de cuarenta, pero como se construyeron con demasiada celeridad, y en su mayoría de escayola, han pervivido muy pocas. Tal vez esto haya sido una suerte.

La vanguardia en sí se lanzó con gusto al arte callejero, y pintó lemas e imágenes sobre paredes y plazas, estaciones de ferrocarril

«y los trenes siempre en marcha», además de proporcionar obras de arte para las celebraciones revolucionarias. Estas eran de carácter temporal, por su misma naturaleza, aunque a una organizada en Vítebsk por Marc Chagall se le reprochó que fuera insuficientemente política; y Lenin protestó contra otra que pintó los árboles del exterior del Kremlin con una pintura azul que era difícil retirar. Han dejado poco tras de sí, salvo un escaso número de fotos y diseños llamativos de plataformas portátiles para discursos, quioscos, instalaciones para ceremonias y objetos similares, entre los que se incluye una pintura de la famosa Torre de la Internacional Comunista, de Tatlin. Durante la guerra civil, es probable que los únicos proyectos visuales creativos que llegaron a realizarse plenamente se dieran en el teatro, que se mantuvo todo el tiempo; pero la actuación escénica es evanescente de por sí, aunque a veces sobreviviera algún diseño de escenarios.

Tras el fin de la guerra civil, la Nueva Política Económica de 1921-1928, con su apertura al mercado, concedió mucho más espacio para que los artistas hicieran realidad sus proyectos y transformó la vanguardia, que pasó de una orientación utópica a una más pragmática, aunque a costa de una creciente fragmentación. Los ultras del Partido Comunista, partidarios acérrimos de la «cultura proletaria» (*Proletkult*), atacaron a las vanguardias. En el seno de estas, los defensores de un arte espiritualmente puro y completamente revolucionario, como Naum Gabo y Antoine Pevsner, denunciaron a los «productivistas», que querían un arte aplicado a la producción industrial y el fin de la pintura de caballete. Esto comportó nuevos conflictos personales y profesionales, como los que expulsaron a Chagall y Kandinski de la escuela de Vítebsk, lo que aprovechó Malévich.

Los lazos entre la Rusia soviética y Occidente —en su mayoría, por la vía de Alemania— se multiplicaron y, durante algunos años, los artistas de la vanguardia se desplazaron con facilidad a través de las fronteras europeas. Algunos de ellos (Kandinski, Chagall, Julius Exter) terminaron quedándose en Occidente con los exiliados

prerrevolucionarios congregados en torno de Diáguilev, como Goncharova y Lariónov. En su conjunto, los logros creativos más perdurables de la vanguardia rusa tuvieron lugar mediada la década de 1920, especialmente con los primeros éxitos del nuevo cine ruso del «montaje», el Cine-Ojo de Dziga Vértov y *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, los retratos fotográficos de Rodchenko y algunos de los diseños arquitectónicos (que no se llegaron a hacer realidad).

Hasta finales de los años veinte, no hubo ningún ataque serio contra la vanguardia, aunque el Partido Comunista soviético la miraba con malos ojos, entre otras razones porque el atractivo que ejercía sobre «las masas» era, a todas luces, insignificante. Pero la protegió no solo la apertura de miras de un Lunacharski, que fue ministro entre 1917 y 1929, y determinados líderes bolcheviques con formación cultural, como Trotski y Bujarin, sino también el hecho de que el nuevo régimen soviético necesitaba aplacar a los indispensables «especialistas burgueses», una *intelligentsia* culta, pero en gran parte no convertida, que también formaba el grueso del público de las artes, incluidas las artes de vanguardia. Entre 1929 y 1935, Stalin, aunque les mantuvo unas condiciones materiales relativamente favorecidas, les obligó a aceptar una sumisión total al poder. Esta implacable revolución cultural supuso el final de las vanguardias de 1917: el realismo socialista se tornó obligatorio. Shterenberg y Malévich optaron por guardar silencio; Tatlin, al que se le vetó exponer, se retiró al teatro; Lisitski y Rodchenko hallaron refugio en la revista de fotografía *La URSS en construcción*; Dziga Vértov terminó siendo poco más que un director de noticieros. A diferencia de lo que ocurrió con la mayoría bolchevique de 1917, que les había dado una oportunidad, la mayor parte de la vanguardia visual sobrevivió al terror de Stalin, pero su obra, enterrada en las colecciones privadas y los museos de Rusia, parecía olvidada.

Sin embargo, todos nosotros vivimos aún en un mundo visual que, en gran medida, diseñaron ellos en los diez años posteriores a

la revolución.

Capítulo 19

ARTE Y PODER

El arte se ha empleado para reforzar el poder de los estados y los gobernantes políticos desde los tiempos de los antiguos egipcios, pero la relación entre el poder y el arte no siempre ha fluido sin problemas. La presente exposición ilustra, probablemente, el menos afortunado de los episodios del siglo XX, en lo que se ha denominado la «Europa de los dictadores», entre 1930 y 1945.

Durante un siglo, antes de la primera guerra mundial, imperó la confianza en que Europa se movía hacia el liberalismo político, los derechos civiles y el gobierno constitucional por parte de autoridades electas (no necesariamente en sistemas republicanos). Poco antes de 1914, se produjo un rápido avance de la propia democracia: el gobierno según el voto de todos los varones adultos —no aún de las mujeres—. La Gran Guerra pareció acelerar radicalmente este proceso. Tras su conclusión, Europa constaba de regímenes parlamentarios de una u otra clase, excepto en la Rusia soviética, revolucionaria y devastada por la guerra. Sin embargo, casi de inmediato, se invirtió el sentido del cambio político. Europa —y, de hecho, la mayor parte del globo— se alejó del liberalismo político. Mediada la segunda guerra mundial, entre los sesenta y cinco estados soberanos del período de entreguerras, no más de doce contaban con algo similar a gobiernos electos y

constitucionales. Los regímenes de la derecha política que se hicieron con el poder en todas partes, salvo en Rusia, eran hostiles a la democracia por principio. El comunismo, aún limitado a Rusia, afirmaba ser democrático en su teoría y su nomenclatura, pero en la práctica era una dictadura ilimitada.

La mayoría de los regímenes de los que se ocupa esta exposición rompieron con el pasado inmediato de un modo consciente y deliberado. Que esta ruptura radical se hiciera desde la derecha política o bien desde la izquierda —fuera de Europa, como en la Turquía de Kemal Atatürk, estas etiquetas no siempre vienen al caso— es menos importante que el hecho de que tales regímenes considerasen que su función no era mantener, restaurar o incluso mejorar su sociedad, sino transformarla y reconstruirla. No eran propietarios de antiguas edificaciones, sino arquitectos de edificios nuevos. También importa el hecho de que quienes regían (o acabaron rigiendo) tales sistemas fueron líderes absolutos cuyas órdenes dictaban la ley. Además, aunque eran contrarios a la democracia, todos afirmaban haber surgido del «pueblo», actuar a través de este y dirigirlo y darle forma. Pese a las diferencias fundamentales y la mutua hostilidad que los separaba, estas características comunes unen a los regímenes comunistas y fascistas de este tiempo frente a los estados más antiguos. En aquellos sistemas, el poder no solo impuso al arte unas exigencias descomunales, sino que al arte le resultó difícil, si no incluso imposible, escapar de las exigencias y los controles de la autoridad política. Como no será de extrañar, una exposición sobre arte y poder en este período la dominan las artes de la Alemania de Hitler (1933-1945), la URSS de Stalin (h. 1930-1953) y la Italia de Mussolini (1922-1945).

Sin embargo, la presente muestra no puede pasar por alto las artes públicas de los estados cuyos gobiernos se estaba subvirtiendo. En consecuencia, se ha elegido como punto de partida —idóneo, a mi juicio— la única ocasión en la que todos los estados y sus artes se vieron en una confrontación pública: la Exposición

Internacional de París de 1937; en la serie de muestras similares que se inició en Londres en 1851, la de 1937 fue la última celebrada antes de la segunda guerra mundial. Estas Exposiciones habían sido, quizá, la forma más característica de colaboración del poder y el arte durante la era del liberalismo burgués. Al tiempo que proporcionaban prestigio a los países que las organizaban —como hacen en la actualidad los Juegos Olímpicos—, lo que se había celebrado en ellas no era el Estado, sino la sociedad civil; no el poder político, sino los logros económicos, técnicos y culturales; no el conflicto, sino la coexistencia de las naciones. Procedían de las ferias (y la misma voz «feria» aún se empleaba, por ejemplo en Estados Unidos, donde se las llamaba «feria mundial») y no se concebían como estructuras permanentes, aunque dejaron tras de sí algunos monumentos como, en un caso notorio, la Torre Eiffel.

Los pabellones «nacionales» hicieron su aparición en 1867, y entonces aún eran de pequeño tamaño; pero fueron cobrando protagonismo hasta dar origen a una competencia pública entre estados. En 1937 dominaban por completo la exposición. Las treinta y ocho exposiciones rivales —más que en ninguna de las ferias precedentes— representaron una proporción más elevada de los estados soberanos del mundo que nunca antes o después. Todas, o casi todas, hacían declaraciones políticas, aunque solo fuera por la vía de anunciar las virtudes de su «forma de vida» y sus artes. La propia muestra se diseñó para la mayor gloria de Francia, a la sazón gobernada por un Frente Popular de izquierdas, con un primer ministro socialista; su recuerdo más permanente probablemente sea el *Guernica* de Picasso, exhibido por vez primera en el pabellón de una República española en estado de guerra. No obstante, la Exposición de 1937 estuvo claramente dominada —según se veía ya entonces y se percibe aún hoy, mirando atrás— por los pabellones alemán y soviético, enormes y deliberadamente simbólicos, y situados uno frente a otro a cada lado del bulevar.

El poder suele acercarse al arte con tres exigencias primordiales; y el poder absoluto las requiere en una escala aún mayor que las

autoridades más limitadas. La primera es poner de manifiesto la gloria y el triunfo del poder en sí mismo, como ocurría con los grandes arcos y columnas que celebraban las victorias bélicas desde el Imperio Romano —el modelo más destacado del arte público occidental—. Más que mediante construcciones aisladas, las dimensiones y ambiciones del poder en la era de los grandes líderes debían ponerse de manifiesto mediante la mera escala de las estructuras que planeaban o llevaban a cabo; y, de forma típica, no tanto por medio de monumentos y edificios únicos, sino de conjuntos descomunales: mediante la nueva planificación de ciudades o incluso regiones enteras, como por ejemplo las autopistas, de las que Italia fue pionera pese al escaso número de automóviles del país. Así se podía expresar mejor el proyecto de dar una nueva forma a los países y las sociedades. El rostro del poder que se deseaba que las artes exhibieran se caracterizaba por la pompa y el gigantismo.

La segunda función principal del arte bajo el poder era organizarlo como acto teatral público. El ritual y la ceremonia resultan esenciales para el proceso político y, con la democratización de la política, el poder se convirtió cada vez más en teatro público, con el pueblo como espectador y —esta fue la innovación específica de la era de los dictadores— como participantes organizados. La construcción de bulevares amplios y rectilíneos, para que avanzaran las procesiones de la exhibición política laica, es en lo esencial propia del siglo XIX. El bulevar londinense de The Mall (1911), cuya vista se extiende desde el Arco del Almirantazgo hasta el Palacio de Buckingham, es un ejemplo tardío, pero característico. Cada vez con mayor frecuencia, los monumentos nacionales, construidos para estimular o expresar el patriotismo de las masas, incluyeron también la planificación de espacios para ceremonias especiales. La Piazza Venezia, en Roma, era tan esencial para el espantoso monumento a Víctor Manuel II como lo fue, más adelante, para las arengas de Mussolini. El ascenso del entretenimiento público de las masas, y sobre todo del

deporte de masas, supuso una fuente adicional de estructuras y terrenos públicos (en particular, estadios) construidos *ad hoc* para la expresión de emociones de masas. Eran espacios que cabía usar para los fines del poder, y en efecto se los usó para ello: Hitler, por un lado, habló en el Sportpalast de Berlín, y por otro, descubrió el potencial político de los Juegos Olímpicos de 1936.

La importancia del arte para el poder, en este campo, radica no tanto en los propios edificios y espacios como en lo que se desarrollaba en ellos o entre ellos. Lo que el poder necesitaba era un arte performativo en los espacios cerrados, con ceremonias complejas (los británicos fueron especialmente dados a inventar rituales regios de esta clase, a partir de finales del siglo XIX); y, en los espacios abiertos, procesiones o coreografías de masas. El teatro del poder de los líderes, que combinaba elementos militares y civiles, prefería los espacios abiertos. Falta investigar adecuadamente qué aportó el joven cine italiano, antes de 1914, a la coreografía multitudinaria de las manifestaciones sindicales, espectáculos escénicos y la nueva épica cinematográfica.

Un tercer servicio que el arte podía prestar al poder era de índole educativa o propagandista: podía enseñar, transmitir e infundir el sistema de valores del Estado. Antes de la era de la participación popular en la política, estas funciones habían recaído ante todo sobre las iglesias y otras organizaciones religiosas; pero a lo largo del siglo XIX, cada vez fue más habitual que lo llevaran a cabo los gobiernos seculares (a través, como medio más evidente, de la educación pública elemental). Las dictaduras no innovaron en este campo, salvo en lo que respectaba a prohibir las voces disidentes y hacer obligatoria la ortodoxia estatal.

Sin embargo, hay una forma tradicional de arte político que requiere de cierto comentario, aunque solo fuera porque estaba en vías de rápida extinción: las estatuas públicas monumentales. Antes de la Revolución Francesa, la estatuaria quedó limitada a los príncipes y las figuras alegóricas; en el siglo XIX, no obstante, se convirtió en una especie de museo, al aire libre, de la historia

nacional según se veía a través de los grandes hombres. (Salvo que fueran simbólicas o de la realeza, no hubo mujeres). Su valor educativo era patente. No fue casualidad que las artes, en la Francia del siglo XIX, dependieran del Ministerio de Instrucción Pública. Así mismo, tras la revolución de 1917 y con miras a educar a un pueblo mayoritariamente carente de instrucción, Lenin propuso levantar monumentos de las personas adecuadas —entre otras, Danton, Garibaldi, Marx, Engels, Herzen y algunos poetas elegidos— en puntos conspicuos de las ciudades; sobre todo, donde los soldados pudieran verlas.

Lo que se ha dado en llamar la «manía de las estatuas» alcanzó su fase culminante entre 1870 y 1914, cuando en París se erigieron 150 estatuas, frente a las solo 26 que se levantaron entre 1815 y 1870; y estas últimas aún fueron, principalmente, figuras militares que, después de 1870, se habían eliminado casi por completo. (Durante la ocupación alemana de 1940 a 1944, el gobierno de Vichy retiró otras 75 de estas glorias de la cultura, el progreso y la identidad republicanas). Sin embargo, tras la Gran Guerra, con la excepción de los monumentos bélicos, ahora universales, las estatuas de bronce y mármol quedaron claramente pasadas de moda. Su complejo lenguaje visual de símbolos y alegorías se tornó tan incomprensible, en el siglo XX, como habían pasado a serlo, para la mayoría, los mitos clásicos. En Francia, el Consejo Municipal de París, en 1937, expresó su temor de que «la tiranía de la estatuaria conmemorativa ahogue con su peso excesivo proyectos que pudieran proponer artistas dotados y administradores con buen gusto». Solo la URSS, fiel al ejemplo de Lenin, mantuvo su apego indiscriminado a la estatuaria pública, incluidos monumentos simbólicos gigantes, rodeados de obreros, campesinos, soldados y armas.

El poder, a todas luces, necesitaba arte. Pero ¿de qué clase? El problema principal surgió de la revolución «modernista» que vivió el arte en los últimos años previos a la Gran Guerra, de la que surgieron obras y estilos concebidos para resultar inaceptables a

cualquiera cuyos gustos —como a la sazón le sucedía a la mayoría de personas— hundieran sus raíces en el siglo XIX. Por lo tanto, eran inaceptables para los gobiernos conservadores, e incluso para los liberales convencionales. No habría sido irracional suponer que los regímenes con voluntad de romper con el pasado y saludar un futuro nuevo se hallarían más cómodos con la vanguardia. Pero en este campo había dos dificultades que resultaron ser insalvables.

La primera era que la vanguardia artística no necesariamente marchaba en la misma dirección que los extremistas radicales de izquierdas o derechas. La revolución soviética y la repugnancia general frente a la guerra atrajo quizá a muchos hacia la izquierda radical, pero en literatura, solo cabe describir a algunos de los autores de más talento como hombres de extrema derecha. Los nazis alemanes no erraban del todo al describir el modernismo de la República de Weimar como un «bolchevismo cultural». En consecuencia, el nacionalsocialismo, *a priori*, fue hostil a la vanguardia. En Rusia, la mayoría de la vanguardia anterior a 1917 había sido apolítica o había expresado sus dudas acerca de la Revolución de Octubre, que, a diferencia de la Revolución de 1905, no atrajo mucho a los intelectuales soviéticos. No obstante, gracias a Anatoli Lunacharski, un ministro que la comprendía, se dio a la vanguardia cierta libertad a condición de que los artistas no se opusieran activamente a la revolución; y así dominó la escena durante varios años, aunque varias de sus estrellas —las menos comprometidas políticamente— fueron dispersándose poco a poco en Occidente. La década de 1920, en la Rusia soviética, fue de una miseria terrible, pero culturalmente, de gran efervescencia. Con Stalin, esto cambió radicalmente.

La única dictadura relativamente cómoda con el modernismo fue la de Mussolini (una de cuyas amantes se consideraba mecenas del arte contemporáneo). Ramas importantes de la vanguardia local (por ejemplo, los futuristas) se decantaron por el fascismo, mientras que a la mayoría de los intelectuales italianos que no estaban ya fuertemente comprometidos con la izquierda no les resultaba

inaceptable; al menos, hasta la guerra civil española y el momento en que Mussolini hizo suyo el racismo de Hitler. Es cierto que la vanguardia italiana, como la mayoría de las artes italianas de la época, era más bien provinciana y retrasada. Aun así, apenas se puede decir que dominara. La brillantez de la arquitectura italiana, descubierta más adelante por el resto del mundo, tenía poca ocasión de emerger. Como en la Alemania de Hitler y en la Unión Soviética de Stalin, la arquitectura oficial del fascismo no mostró un ánimo aventurero, sino que se decantó por la retórica pomposa.

La segunda dificultad fue que, mientras que el modernismo solo atraía a una minoría, los gobiernos eran populistas. Por razones prácticas e ideológicas, estos preferían artes que pudieran atraer al público o, al menos, le resultaran fácilmente comprensibles. Raramente, esto solo fue una prioridad para los talentos creativos que vivían de innovar, experimentar y, muy a menudo, provocar a los que admiraban el arte exhibido en las academias y los salones oficiales. El desacuerdo más obvio entre el poder y el arte se daba en la pintura, porque los regímenes animaban a trabajar en los estilos más antiguos y académicos (o, en cualquier caso, realistas), preferiblemente ampliados a gran tamaño y repletos de tópicos heroicos y sentimentales; en Alemania, añadiendo además cierta fantasía erótica masculina. En Italia, incluso en los premios oficiales más abiertos de miras, como el de Cremona de 1939 (con setenta y nueve participantes), ganaba lo que prácticamente podría servir como un retrato robot de la pintura pública de cualquier país dictatorial. Tampoco debería extrañarnos mucho, cuando el tema era «Oyendo por la radio un discurso del Duce».

La arquitectura no produjo conflictos así de radicales entre el poder y el arte, porque no planteaba el problema de cómo representar más realidad que la de su misma obra. Sin embargo, en cierto sentido importante, el poder y la arquitectura modernista (¿no proclamó Adolf Loos que el «ornamento es delito»?) siguieron siendo parte del instrumentario artístico tanto de los regímenes populistas como de quienes producían comercialmente para el

mercado de masas. Pensemos en los metros de Londres y Moscú; el subterráneo de Moscú, probablemente, fue la mayor de las empresas artísticas de la Unión Soviética de Stalin. El Metro de Londres, gracias al mecenazgo y a decisiones de un gestor ilustrado, se convirtió en un gran escaparate (el mayor de la Gran Bretaña de entreguerras) de un modernismo despojado de excesos, simple, lúcido y funcional, que corría muy por delante del gusto público. Las estaciones del Metro de Moscú, aunque en principio, en algunas ocasiones, aún fueron diseñadas por supervivientes del constructivismo, se fueron convirtiendo cada vez más en palacios subterráneos llenos de mármol, malaquita y decoración grandiosa. En cierto sentido, eran equivalentes (mucho más ambiciosos) de los gigantescos cines *art déco* y neobarrocos que se levantaron en las ciudades de Occidente, durante las décadas de 1920 y 1930, con el mismo objetivo: permitir que hombres y mujeres sin acceso al lujo personal vivieran la experiencia de que, durante un momento colectivo, el lujo fuera suyo.

Cabría defender incluso que, cuanto menos refinado era el público de masas, mayor era el atractivo de la decoración. Esto alcanzó su punto culminante, probablemente, en la arquitectura del estalinismo de posguerra, de la que ya se habían terminado de expurgar los vestigios del primer modernismo soviético, para producir una especie de eco del gusto decimonónico.

¿Cómo debemos juzgar el arte de los dictadores? Los años de gobierno de Stalin en la URSS y del Tercer Reich en Alemania muestran un pronunciado declive en los logros culturales de ambos países, en comparación con la República de Weimar (1919-1933) y el período soviético previo a 1930. En Italia, el contraste no es tan importante porque el período prefascista no mostró tanta brillantez creativa; a diferencia de la Alemania y la Rusia de los años veinte, el país tampoco había destacado como impulsor de estilos internacionales. También es cierto que, a diferencia de la Alemania nazi, la Rusia estalinista y la España de Franco, la Italia fascista no expulsó al grueso de sus talentos creativos, no les obligó a guardar

silencio en el país ni, como en los peores años de Stalin, los mató. Sin embargo, en comparación con los logros culturales y la influencia internacional de la Italia posterior a 1945, la era fascista no causa impresión.

Así pues, lo que el poder destruyó o ahogó en la era de los dictadores resulta más evidente que lo que consiguió. Estos regímenes destacaron más por impedir que los artistas indeseables crearan obras indeseables que por hallar un arte de calidad que expresara sus aspiraciones. No fueron los primeros en pretender que los edificios y monumentos celebraran su gloria y su poder ni añadieron mucho a las formas tradicionales de realizar estas metas. Y aun así, tampoco parece que la era de los dictadores produjera vistas, espacios y edificios oficiales que sostengan la comparación con, digamos, el París de los dos Napoleones, el San Petersburgo del siglo XVIII o ese gran canto victorioso dedicado al liberalismo burgués de mediados del siglo XIX que fue la Ringstrasse de Viena.

Para el arte, fue más difícil demostrar la intención y capacidad de los dictadores de dar una nueva forma a sus países. La antigüedad de la civilización europea los privaba de la manera más obvia de hacerlo así: construir capitales completamente nuevas, como Washington en el siglo XIX o Brasilia en el XX. (El único dictador que tuvo tal oportunidad fue Kemal Atatürk en Ankara). Y esta posibilidad, la simbolizaban mejor los ingenieros que los arquitectos y escultores. El verdadero símbolo del cambio mundial que planteaba la Unión Soviética fue el «Dneprostroi», la gran presa del Dniéper, tantas veces fotografiada. El recuerdo más perdurable de la era soviética (aparte del Mausoleo de Lenin, netamente preestalinista, que ha sobrevivido en la Plaza Roja) es, con casi toda certeza, el Metro de Moscú. En cuanto a las artes, su contribución más impresionante a la expresión de aquellas aspiraciones fue el cine soviético (preestalinista) de los años veinte: las películas de Eisenstein y Pudovkin, y la *TurkSib* de Víctor Turin, película épica injustamente olvidada sobre la construcción del ferrocarril de Siberia al Turkestán.

Ahora bien, los dictadores también querían que el arte expresara su ideal del «pueblo», preferiblemente en los momentos de devoción o entusiasmo por el régimen. Esto generó una cantidad espectacular de pinturas espantosas, que apenas se distinguen entre sí por el rostro y el traje del líder nacional. En literatura, aunque los resultados fueron menos desastrosos, en la actualidad casi nunca merece la pena dedicarles atención. En cambio, la fotografía y, sobre todo, el cine se prestaron con cierto éxito a los objetivos del poder, en este sentido.

Por último, los dictadores ansiaban movilizar el pasado nacional en su favor, con la creación de mitos o las invenciones que fueran necesarias. Para el fascismo italiano, el punto de referencia era la antigua Roma; en la Alemania de Hitler, se combinaron los bárbaros de extrema pureza de los bosques teutónicos con los caballeros medievales; en la España de Franco, se hizo hincapié en la era del triunfo de los soberanos católicos que expulsaron a los infieles y se enfrentaron a Lutero. La Unión Soviética tenía más dificultades para aprovechar la herencia de los zares, dado que, a fin de cuentas, la revolución se había hecho con el fin de destruirlos; pero a la postre, Stalin también consideró conveniente movilizar este pasado, en particular contra los alemanes. Ahora bien, la llamada a la continuidad histórica a lo largo de los siglos imaginados nunca se produjo con la misma naturalidad que logró en las dictaduras de derechas.

¿Cuánto arte del poder ha sobrevivido en esos países? Asombrosamente poco en Alemania; más en Italia; quizá la mayor parte (incluida la magnífica restauración de posguerra de San Petersburgo) en Rusia. Solo una cosa ha desaparecido en todos ellos: el poder en tanto movilizador del arte y el pueblo como teatro público. Este, que, entre 1930 y 1945, fue el impacto más intenso del poder sobre el arte, desapareció con los regímenes que habían asegurado su pervivencia mediante la repetición regular de rituales públicos. Los congresos de Núremberg, el Día del Trabajo y los aniversarios de la revolución en la Plaza Roja formaban el núcleo de

lo que el poder esperaba del arte. Murieron para siempre junto con ese poder. Los estados que se hicieron realidad como política espectacular demostraron la irrelevancia tanto de ellos mismos como esta política. Si el estado teatral debe pervivir, «el espectáculo debe continuar»; pero al final, no lo hizo. El telón se ha bajado y no se volverá a levantar.

Capítulo 20

DECADENCIA Y FRACASO DE LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX

Las diversas corrientes de la vanguardia artística que se han distinguido durante el siglo que acaba partían de una suposición fundamental: que las relaciones entre el arte y la sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar el mundo eran inadecuadas y que debían hallarse otras nuevas. Esa suposición era correcta. Y lo que es más: el modo de mirar el mundo y de aprehenderlo mentalmente ha experimentado una profunda revolución. Sin embargo —y esta es la tesis central de mi argumentación—, en el terreno de las artes visuales los proyectos de la vanguardia no alcanzaron ese objetivo, ni podrían haberlo alcanzado jamás.

Enseguida entraré a considerar por qué las artes visuales precisamente han corrido peor suerte que las demás, pero su fracaso es innegable. En efecto, tras medio siglo de experimentos que han tratado de repensar revolucionariamente el arte —digamos entre 1905 y mediados de la década de los sesenta— se abandonó el proyecto, dejando en la cuneta vanguardias que se iban a convertir en auxiliares de la mercadotecnia o que, si se me permite citar lo que escribí en mi libro *Historia del siglo xx*, «olían a muerte inminente». En ese libro llegué a plantearme si eso había significado

tan solo la muerte de las vanguardias o también la de las artes visuales todas, tal como las reconocemos convencionalmente y del modo en que se han venido practicando desde el Renacimiento. Pero no voy a ocuparme aquí de esa cuestión más amplia.

Para evitar malentendidos, permítaseme dejar clara una cosa desde el principio. Este no es un ensayo sobre opiniones estéticas acerca de las vanguardias (o lo que esta palabra signifique) del siglo XX ni trata de adjudicar méritos o capacidades. Tampoco voy a hablar de mis propios gustos artísticos o preferencias personales. Solo se ocupa del fracaso histórico que han experimentado en nuestro siglo esa clase de artes visuales que Moholy-Nagy, de la Bauhaus, describió una vez como «confinadas al marco y al pedestal[1]».

Estamos hablando de un doble fracaso. Fue, primero, un fracaso de la «modernidad», un término que empezó a usarse hacia mediados del siglo XIX y que sostenía en su programa que el arte contemporáneo debía ser, como Proudhon había dicho del de Courbet, «una expresión de los tiempos». O, por decirlo con las palabras empleadas por el movimiento vienés Sezession: «Der Zeít íhre Kunst, der Kunst íhre Freíheít» («cada época necesita su arte, el arte necesita su libertad[2]»). Y es que la libertad de los artistas para hacer lo que quisieran, y no necesariamente lo que querían los demás, era tan crucial para la vanguardia como su modernidad. La exigencia de modernidad afectó a todas las artes por igual: el arte de cada época tenía que ser diferente de los predecesores, lo que dicho en unos tiempos que estaban experimentando progresos continuos equivalía a asumir la falsa analogía de la ciencia y la tecnología en el sentido de que cada nueva forma de expresar los tiempos debía ser superior a lo que había acontecido anteriormente, y eso, está claro, no siempre es así. Por supuesto que no había consenso alguno sobre lo que significaba «expresión de los tiempos», ni tampoco sobre cómo expresarlos. Incluso cuando los artistas estaban de acuerdo en que el siglo era esencialmente una «era máquina» o cuando afirmaban, como hizo Picabia en Nueva

York, en 1915, que «a través de la maquinaria el arte debe hallar una expresión más intensa[3]» o bien que «los nuevos movimientos artísticos pueden existir solo en una sociedad que ha asimilado el tempo de la gran ciudad, la cualidad metálica de la industria» (Malévich[4]), la mayoría de las respuestas a estos planteamientos eran triviales o retóricas.

¿Significaba esa expresión algo más para los cubistas que preferir, con el disgusto de Ortega y Gasset, el esquema geométrico a las suaves líneas de los cuerpos vivos? ¿O para los que encolaban artefactos de la sociedad industrial en pinturas de caballete?

¿Significaba algo más para los dadaístas que la satírica composición de John Heartfield llamada *Forma electromecánica Tatlin*, hecha a partir de piezas industriales, que exhibían alborozados por las noticias de un nuevo «arte máquina» de los constructivistas rusos[5]? ¿O significaba solo pintar inspirándose en la maquinaria, como hizo Léger de forma espléndida? Los futuristas eran lo bastante avispados como para dejar a un lado las máquinas reales y concentrarse en crear la impresión de ritmo y de velocidad; es decir, lo contrario de lo que hacía Jean Cocteau, que hablaba del ritmo de la maquinaria en términos de metro y rima propios de la poesía[6]. En resumen, las numerosas formas de expresar la modernidad-máquina en la pintura o en las construcciones no utilitarias no tenían absolutamente nada en común excepto la palabra «máquina» y posiblemente, aunque no siempre, una preferencia por las líneas rectas sobre las curvas. Y es que no había ninguna lógica que condicionara las nuevas formas de expresión, y por ello pudieron coexistir diversas escuelas y estilos, casi todos efímeros, y los mismos artistas podían cambiar de estilo como de ropa. La «modernidad» reside en los tiempos cambiantes y no en las artes que tratan de expresarlos.

El segundo fracaso fue mucho más grave en las artes visuales que en cualesquiera otras: la limitación técnica, cada vez más evidente, del principal medio de pintar desde el Renacimiento —el

cuadro de caballete— para «expresar los tiempos» o, en cualquier caso, para competir con nuevas formas de realizar muchas de sus funciones tradicionales. La historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica.

También habría que añadir que tanto la pintura como la escultura perdieron terreno en otro aspecto. Eran los componentes menos importantes o menos destacados de los grandes espectáculos múltiples o colectivos, llenos de movimiento, cada vez más representativos de la experiencia cultural del siglo XX: desde la gran ópera, en un extremo, hasta la película, el vídeo o el concierto de *rock* en el otro. Nadie era más consciente de ello que las vanguardias mismas que ya desde el *art nouveau*, pero con firme convicción desde el futurismo, buscaban el modo de derribar las barreras entre color, sonido, forma y palabra; es decir, buscaban la unificación de las artes. Al igual que en la *Gesamtkunstwerke* de Wagner, la música, la palabra, el gesto, las luces regían la acción, mientras que las imágenes estáticas pasaban a segundo plano. El cine recurrió a los libros desde el principio y cooptó a escritores que se habían ganado una buena reputación —Faulkner, Hemingway— aunque pocas veces con fortuna. El impacto de la pintura del siglo XX en el cine (fuera de películas concretas de vanguardia) es limitado: algo de expresionismo en el cine de Weimar o la influencia de las pinturas de Edward Hopper en los diseñadores de los decorados de Hollywood. No es casual que en el índice alfabético de la reciente *Historia del cine mundial*, de Oxford, aparezca la entradilla «música», pero ninguna referente a la pintura si exceptuamos la voz «animación» (que, a su vez, no figura en *American Visions* de Robert Hughes, una obra considerada como «la épica historia del arte en Estados Unidos»). A diferencia de los literatos y de los compositores de música clásica, no se sabe de ningún pintor conocido en toda la historia del arte que haya tomado parte en la carrera por un Oscar. La única forma de arte colectivo en que el pintor, y especialmente desde el pintor vanguardista

Diaghilev, ha sido considerado realmente como un igual y no como un subordinado es el *ballet*.

No obstante, aparte de esta posible desventaja, ¿cuáles eran las dificultades específicas de las artes visuales?

Cualquier estudio que se emprenda sobre las artes visuales no utilitarias del siglo XX —y entiendo como tales la pintura y la escultura— debe partir de la observación de que despiertan un interés minoritario. En 1994, el 21 por 100 de los británicos habían visitado un museo o una galería de arte una vez en el último trimestre, el 60 por 100 había leído un libro por lo menos una vez a la semana, el 58 por 100 había escuchado discos o casetes también por lo menos una vez a la semana, y casi el 96 por 100 de los televidentes veía películas o sus equivalentes de modo regular[7]. En cuanto a la práctica de esas artes, en 1974 solo el 4,4 por 100 de los franceses decía que pintaba o esculpía como entretenimiento, frente al 15,4 por 100 que afirmaba tocar un instrumento musical[8]. Los problemas de la pintura y los de la escultura son, desde luego, algo distintos. La demanda de cuadros procede esencialmente del consumo privado, mientras que las pinturas públicas, como los murales, solo han tenido en nuestro siglo una importancia ocasional, especialmente en México. Eso ha restringido el mercado para las obras de arte visual, con excepción de las que se han utilizado para llegar a un público más amplio, como, por ejemplo, a través de las fundas de los discos, las revistas o las sobrecubiertas de los libros. Y, sin embargo, dado que la población aumentaba y la gente era cada vez más rica no existía *a priori* ninguna razón para que ese mercado se contrajera. Y por si fuera poco, la demanda de artes plásticas procedía de la iniciativa pública. El problema es que se colapsó el mercado de su principal producto: el monumento público y el edificio o el espacio decorados, que la arquitectura modernista rechazaba. Hay que recordar la frase de Adolf Loos: «el adorno es un crimen». Desde los tiempos anteriores a 1914, cuando se erigía en París un promedio de 35 nuevos monumentos cada década, se produjo un verdadero holocausto de la estatuaria: 75

desaparecieron de París durante la guerra y, con ello, cambió el aspecto de la ciudad[9]. La enorme demanda de monumentos conmemorativos de la guerra después de 1918 o el auge temporal de las esculturas prodigadas alegremente por las dictaduras no detuvieron el declive secular. De modo que la crisis de las artes plásticas es algo distinta de la crisis de la pintura y, aun sintiéndolo, no voy ahora a extenderme más sobre aquellas. Tampoco lo haré, salvo de modo ocasional, sobre la arquitectura, que ha sido perfectamente inmune a los problemas que han asediado a las demás artes visuales.

Pero también debemos partir de otra observación. Mucho más que cualquier otra forma de arte creativo, las artes visuales han sufrido las consecuencias de su obsolescencia tecnológica. Esas artes, y especialmente la pintura, no han sido capaces de adecuarse a lo que Walter Benjamin llamó «la época de la reproducibilidad técnica». Desde mediados del siglo XIX —es decir, desde la época en que podemos reconocer en la pintura movimientos de vanguardia conscientes, aunque el término mismo no hubiera entrado aún en el discurso de las artes—, las artes visuales han sido conscientes tanto de la competencia de la tecnología, en forma de cámara fotográfica, como de su incapacidad para sobrevivir a esa competencia. Un crítico de fotografía conservador había dicho, ya en 1850, que la nueva técnica iba a poner en peligro «especialidades enteras del arte, como los grabados, las litografías, las pinturas de género y los retratos[10]».

Alrededor de sesenta años más tarde, el futurista italiano Boccioni sostenía que el arte contemporáneo debía expresarse en términos abstractos, o bien a través de la espiritualización del objeto, porque «la reproducción tradicional ha sido conquistada por los medios mecánicos» («in luogo della riproduzione tradizionale ormai conquistata dai mezzi meccanici[11]»). El movimiento Dadá proclamó, o así lo hizo por lo menos Wieland Herzfelde, que no se proponía competir con la cámara, ni siquiera ser una cámara con

alma, como era el caso de los impresionistas, que habían confiado en la menos fiable de las lentes, el ojo humano[12].

En 1950 Jackson Pollock dijo que el arte tenía que expresar sentimientos, porque reproducir las cosas ya lo hacían las cámaras fotográficas[13]. Podría citar ejemplos similares de casi todas las décadas de este siglo. Como dijo el presidente del Centro Pompidou en 1998: «El siglo XX pertenece a la fotografía, no a la pintura[14]».

Comentarios de esta clase son familiares a cualquiera que haya echado un vistazo, por somero que sea, a la literatura sobre arte —por lo menos en lo que se refiere a la tradición occidental desde el Renacimiento—, aunque no pueden aplicarse lisa y llanamente a artes que no se relacionan con la mímesis u otros modos de reproducción o que persiguen otros fines. Son afirmaciones de una obviedad aplastante. Sin embargo, hay, en mi opinión, otra razón tan poderosa como la ya dicha para explicar por qué las artes visuales tradicionales han perdido la batalla contra la tecnología en nuestro siglo. Y es el modo de producción que debe emplear el artista visual y del cual le es muy difícil o incluso imposible escapar: la producción, mediante el trabajo manual, de obras únicas, que no pueden ser copiadas literalmente si no es con el mismo método. En realidad la obra de arte ideal está condenada a ser totalmente incopiable, puesto que su calidad de única está avalada por la firma y por su origen. No hay duda de que había un gran potencial, incluso un gran potencial económico, en obras pensadas para la reproducción técnica, pero el producto irrepetible, debido a un autor, y solo a uno, siguió siendo el fundamento de la categoría del arte visual de clase alta, y del «artista» de alto nivel, bien diferenciado del trabajador artesano o del «pintamonas». Y precisamente los pintores de vanguardia no dejaron de hacer hincapié en su especial condición de artistas. Casi hasta el día de hoy, la estatura de los pintores viene a ser proporcional al tamaño de los marcos de sus cuadros. Este modo de producción es típico de una sociedad de patronazgo o de pequeños grupos que compiten en ver quién gasta más, y esa es todavía la base del comercio de arte realmente

lucrativo, pero es profundamente inadecuado para una economía que depende no de la demanda de un individuo, de unas pocas docenas o de un centenar, sino de la demanda de miles o incluso de millones de individuos; es decir, de la economía de masas de este siglo.

Ninguna de las demás artes ha sufrido tan dolorosamente este problema. La arquitectura, como sabemos, continúa siendo un arte que depende del patronazgo, que es por lo que continúa produciendo alegremente prodigios exclusivos tamaño jumbo con o sin tecnología moderna. Por razones obvias es también inmune a las falsificaciones, pesadilla de la pintura. Las artes escénicas, aunque sean técnicamente antediluvianas, se basan, por su naturaleza misma, en repetir representaciones ante un público amplio, es decir, en la reproducibilidad. Lo mismo puede decirse de la música aun antes de que la tecnología moderna de reproducción del sonido la hiciera accesible más allá del nivel de comunicación boca-oreja. La versión corriente de la obra musical se expresa en un código de símbolos cuya función esencial es hacer posible su repetición. Por supuesto que antes del siglo XX, cuando por fin se consiguió la reproducción mecánica deseada, la repetición invariante no era posible, ni siquiera muy apreciada en estas artes. Finalmente, la literatura había resuelto el problema del arte en la época de su reproducibilidad técnica desde hacía siglos. La imprenta emancipó la literatura de los calígrafos y de sus subalternos, los copistas. La brillante invención del volumen encuadernado a tamaño de bolsillo en el siglo XVI dotó para siempre al libro de su carácter portátil y multiplicable, que ha superado hasta ahora todos los retos de la tecnología moderna que se suponía iban a sustituirlo: el cine, la radio, la televisión, el vídeo, el audio y, excepto para cuestiones muy específicas, el CD-ROM o la pantalla del ordenador.

La crisis de las artes visuales es, por tanto, de una especie distinta de las que han afectado a las demás artes en el siglo XX. La literatura nunca renunció al uso tradicional del lenguaje o, en poesía,

a las constantes del metro. Los experimentos breves y aislados de romper con esta tradición, como es el caso de *Finnegans Wake*, fueron marginales o sus resultados no se consideran plenamente como literatura, tal es el caso del «cartel-poema fonético» del dadaísta Raoul Hausmann. En este caso, la revolución modernista fue compatible con la continuidad técnica. Por su parte, la vanguardia musical rompió de un modo más drástico con el lenguaje del siglo XIX, pero el grueso del público melómano permaneció fiel a los clásicos, a los que se añadieron los innovadores poswagnerianos del siglo XIX. Estos autores conformaron, y aún conforman hoy la práctica totalidad del repertorio popular, repertorio que procede casi por completo del camposanto. Tan solo en las artes visuales, y especialmente en la pintura, desapareció prácticamente de la vista la que entonces era forma convencional de mímesis, el arte de salón del siglo XIX, como atestigua la caída casi en picado de los precios en el mercado de arte de entreguerras, precios que, pese a todos los esfuerzos de los marchantes, aún hoy no se han recuperado. La cara de la pintura de vanguardia es que se convirtió en el único arte viviente que quedaba, pero la cruz es que al público no le gustaba. La pintura abstracta no empezó a cotizarse a precios elevados hasta la guerra fría cuando, por cierto, se benefició de la hostilidad que Hitler y Stalin habían mostrado hacia ella. Y así se convirtió en una suerte de arte oficial del «mundo libre» contra el «totalitarismo»: curioso destino para los enemigos de los convencionalismos burgueses.

Mientras que no se abandonó la esencia del arte visual tradicional, o sea, la reproducción, el asunto no pasó a mayores. En efecto, hasta finales del siglo XIX las vanguardias tanto musicales como visuales —impresionistas, simbolistas, postimpresionistas, *art nouveau* y otras— enriquecieron el viejo lenguaje en vez de abandonarlo, al tiempo que ampliaban la gama de temas que los artistas podían abordar. Paradójicamente, aquí la competencia de la fotografía fue estimulante. Los pintores ostentaban todavía el derecho exclusivo al color, y no es casual que, desde los

impresionistas hasta los fauvistas, el color se hiciera cada vez más vivo, cuando no chillón. También parecían conservar el monopolio del «expresionismo» en su sentido más general, y por lo tanto explotaron la capacidad de dotar de emoción a la realidad, y tanto más lo hicieron cuanto más se relajaron las ataduras del naturalismo, como atestiguan Van Gogh y Munch. Tiempos más tarde, la tecnología de las películas iba a demostrar que también eran capaces de competir en eso.

Pese a todo, los artistas aún podían tratar de acercarse más a la realidad percibida de lo que podía hacer la máquina, apelando a la ciencia contra la tecnología. O, cuando menos, es lo que proclamaban artistas como Cézanne, Seurat y Pissarro y recalcaban propagandistas como Zola o Apollinaire[15]. El inconveniente de este proceder era que desplazaba la pintura de lo que veía el ojo —es decir, la percepción física del cambiante juego de la luz sobre los objetos, o las relaciones de planos y formas, o la estructura geológica— a los códigos convencionales de lo que se suponía parecían los cielos, los árboles o las personas. Hasta los cubistas la cosa no fue muy grave: las vanguardias de fines del siglo XIX, incluido el postimpresionismo, formaron parte del corpus artístico aceptado. De hecho, sus artistas gozaron de una auténtica popularidad de masas, si es que esta expresión puede aplicarse a la pintura. En la encuesta que Bourdieu llevó a cabo sobre los gustos franceses de los años setenta, Renoir y Van Gogh destacan como los artistas más populares en todos los niveles socioprofesionales, exceptuando a académicos y *producteurs artistiques*; si se tiene en cuenta a estos, Gaya y Brueghel relegan a Renoir al cuarto puesto[16]. La auténtica ruptura entre el público y el artista llegó con el nuevo siglo. En la muestra de Bourdieu, por ejemplo, Van Gogh seguía siendo casi cuatro veces más popular que Braque incluso entre el grupo más cultivado, pese al caché social del arte abstracto, preferido por un 43 por 100 del grupo encuestado. Por cada persona de las llamadas «clases populares» que escogió al eminente cubista francés, diez escogieron al holandés; en las clases medias lo

hicieron siete, e incluso en las clases altas Van Gogh derrotó limpiamente a Braque por 5 a 1.

No sabría responder adecuadamente por qué entre 1905 y 1914 la vanguardia rompió deliberadamente esa continuidad con el pasado, pero lo que está claro es que, una vez lo hubo hecho, emprendió sin remedio su viaje a ninguna parte. ¿Qué podía hacer la pintura una vez que había abandonado el lenguaje tradicional de la reproducción o se había apartado de su lenguaje convencional lo suficiente como para hacerlo incomprensible? ¿Qué podía comunicar? ¿Hacia dónde iba el nuevo arte? Durante cincuenta años, los que separan el fauvismo del Pop Art, se buscó desesperadamente la forma de responder a esta pregunta a través de una interminable sucesión de nuevos estilos con sus inevitables manifiestos, casi siempre impenetrables. Contra lo que se cree comúnmente, esos buceos no tenían nada en común excepto la convicción de que ser un artista era algo importante y, una vez que la reproducción se dejó en poder de las cámaras, de que cualquier cosa podía legitimarse como arte mientras que un artista la reivindicara como su creación personal. Si exceptuamos breves períodos, no es ni siquiera posible definir una tendencia general, como sería el paso de la reproducción a la abstracción o del contenido a la forma y el color. La *Neue Sachlichkeit* y el surrealismo no preceden al cubismo, sino que le siguen. Un crítico perspicaz ha dicho de Jackson Pollock, el expresionista abstracto por excelencia, que «tal vez si hubiera vivido hasta los setenta años… se le vería ahora, sobre todo, como a un artista de imágenes que experimentó una fase abstracta en su primera madurez[17]».

Esta incertidumbre proporciona a la historia de las vanguardias el aire de una maldición especial, porque se debatían constantemente entre la convicción de que no podía haber futuro para el arte del pasado —aunque fuera del pasado más inmediato o cualquier clase de arte según la vieja definición— y la certeza de que lo que estaban haciendo al desempeñar el viejo rol social de «artistas» y «genios» era importante y entroncaba con la gran tradición del

pasado. Del modo más natural los cubistas (con gran disgusto de Marinetti) «adoran el tradicionalismo de Poussin, Ingres y Corot[18]». Y de forma todavía más curiosa, Yves Klein, que en su última fase coloreaba todas sus telas y otros objetos de un azul uniforme a la manera de un pintor de brocha gorda, puede ser visto como una *reductio ad absurdum* de la actividad del artista, aunque él se justificara diciendo que la intención de la pintura de Giotto y Cimabue había sido «monocromática[19]». El reciente catálogo de la muestra «Sensation» trataba de menoscabar el rango de Géricault, Manet, Goya y el Bosco en favor de los adláteres de Jake y Dinos Chapman.

Sin embargo, la nueva libertad amplió notablemente la gama de lo que podía hacerse en las artes visuales. Fue fuente de inspiración y de emancipación, sobre todo para quienes creían que un siglo sin precedentes necesitaba ser expresado de modos también sin precedentes. Es casi imposible no compartir el entusiasmo y el júbilo que producían los hitos de una época heroica en las artes como sucedió con la gran exposición «Berlín-Moscú» de 1996-1997. Sin embargo, esos sentimientos no pueden ocultar dos cosas. La primera es que los nuevos lenguajes empobrecidos de la pintura «comunicaban» mucho menos que los viejos, lo cual hacía muy difícil o incluso imposible «expresar los tiempos» de forma transferible. Más que ejercicios en «forma significativa» —la famosa frase de Bloomsbury— o que la expresión del sentimiento subjetivo, lo que los nuevos lenguajes necesitaban de verdad eran subtítulos y comentaristas; es decir, necesitaban palabras, que aún tenían significados convencionales. Como poeta, W. B. Yeats no tenía grandes dificultades en comunicar sus visiones extrañas, un punto esotéricas, pero sin palabras es imposible descubrir en Mondrian o en Kandinski que estos artistas deseaban expresar opiniones sobre el mundo tan firmes y excéntricas como las de Yeats. En segundo lugar, el nuevo siglo podía hallar una expresión mucho más eficaz a través de sus nuevos medios. En síntesis, cualquier cosa que quisiera hacer la vanguardia pictórica o era imposible o se podía

hacer mejor por algún otro medio. De ahí que la mayor parte de las reivindicaciones revolucionarias de la vanguardia no fuesen sino retórica o metáfora.

Consideremos, por ejemplo, el cubismo, la vanguardia que ha sido descrita más de una vez como «la más revolucionaria e influyente del siglo XX[20]». Esto puede ser cierto para determinados pintores, al menos en el período comprendido entre 1907 y la primera guerra mundial, aunque creo que, en lo que concierne a las artes como un todo, el surrealismo tuvo más influencia, tal vez porque su inspiración no era eminentemente visual. Pero ¿fue el cubismo el movimiento que revolucionó la forma en que todos nosotros —y no solo los pintores profesionales— vemos el mundo? Por ejemplo, el cubismo afirmaba que ofrecía diferentes aspectos de los objetos dando simultáneamente una visión multidimensional de lo que en realidad eran: una naturaleza muerta o el rostro humano, por ejemplo. (La verdad es que cuando contemplamos las pinturas de la fase analítica del cubismo aún tienen que explicarnos que eso es precisamente lo que trataban de hacer). Pero casi al mismo tiempo que el cubismo, es decir, a partir de 1907, las películas empezaron a desarrollar esas técnicas de perspectiva múltiple, enfoques variables y trucos de montaje, que realmente familiarizaron al gran público, de hecho a todos nosotros, con formas de aprehender la realidad por medio de percepciones simultáneas o cuasisimultáneas de sus diferentes aspectos; y eso sin necesidad de comentarios. Además, incluso cuando la inspiración era directamente cubista, como presumiblemente es el caso de la foto de Rodchenko[*], es la fotografía la que, lisa y llanamente, comunica el sentido de la innovación con más eficacia que una pintura comparable de Picasso[*]. Por esta razón, el fotomontaje iba a revelarse como una poderosa herramienta de propaganda. Y por supuesto no estoy comparando el valor estético del picasso y del rodchenko.

En resumen, es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del

modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como «arte». Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético. Y en primer lugar, sin duda, fue obra del cine, hijo de la fotografía y arte capital del siglo XX. El *Guernica* de Picasso es, como obra de arte, incomparablemente más impresionante que *Lo que el viento se llevó*, de Selznick, pero desde un punto de vista técnico esta es una obra más revolucionaria. Por eso los dibujos animados de Disney, bien que inferiores a la austera belleza de Mondrian, fueron más revolucionarios que la pintura al óleo y más eficaces para transmitir el mensaje que querían. Los anuncios y las películas que generaron creativos, montadores y técnicos no solo empaparon la vida diaria de experiencia estética, sino que acostumbraron a las masas a atrevidas innovaciones en la percepción visual, que dejó a los revolucionarios del caballete rezagados, aislados e inanes. Una cámara sobre raíles puede comunicar la sensación de velocidad mejor que un lienzo futurista de Balla. Lo que hay que tener en cuenta de las artes verdaderamente revolucionarias es que fueron aceptadas por las masas porque tenían algo que comunicarles. Solo en el arte de vanguardia el medio fue el mensaje. En la vida real, el medio experimentó una revolución en favor del mensaje.

Las vanguardias no quisieron reconocer esta situación hasta el triunfo de la sociedad de consumo moderna, en la década de los cincuenta, y, al admitirlo, se quedaron sin ninguna justificación.

A las escuelas vanguardistas que aparecieron en la década de los sesenta, o sea, a partir del Pop Art, no les preocupaba revolucionar el arte, lo que querían era declararlo en bancarrota. De aquí el curioso retorno al arte conceptual y al dadaísmo. Nunca se supuso que esos movimientos, en las versiones originales de 1914 y posteriores, tratasen de revolucionar el arte, sino de abolirlo, o por lo menos de declarar su nimiedad, por ejemplo pintando un bigote a la *Mona Lisa* o tratando a una rueda de bicicleta como «obra de arte», como hizo Marcel Duchamp. Cuando el público no lo entendió,

Duchamp exhibió su urinario con una firma de artista inventada. Duchamp tuvo la suerte de hacer esto en Nueva York, donde consiguió una gran fama, y no en París, donde solo era uno más de los intelectuales graciosos del momento y no tenía ninguna reputación como artista. (Como dice Cartier-Bresson: «no era para nada un buen artista»). Dadá fue serio incluso en sus bromas más desaforadas: no había frialdad, ironía o escepticismo en él. Quería destruir el arte junto con la burguesía como parte del mundo que había dado a luz a la Gran Guerra. Dadá no aceptaba al mundo. Cuando George Grosz marchó a Estados Unidos y encontró allí un mundo del que no abominaba, perdió su fuerza como artista.

Warhol y los artistas pop no querían revolucionar ni destruir nada, y mucho menos el mundo. Todo lo contrario: aceptaban ese mundo, e incluso les gustaba. Lo que sucede es que se dieron cuenta de que en la sociedad de consumo ya no había lugar para el arte visual tradicional, excepto, por supuesto, como forma de ganar dinero. Un mundo real por el que fluía a cada hora un caos de sonidos, imágenes y símbolos, supuestos integrantes de una experiencia común, había desbancado al arte, como actividad especial. La importancia de Warhol —incluso la grandeza de esa figura extraña y antipática— radica en la coherencia de su rechazo a ser otra cosa que el vehículo pasivo de un mundo experimentado a través de la saturación de los medios de comunicación. En su obra nada tiene forma, no hay guiños ni gestos cómplices, no hay ironías ni sentimentalismos, ni tampoco un comentario claro, salvo el que está implícito en la elección de unos iconos que se repiten mecánicamente —Mao, Marilyn, las latas de sopa Campbell— y acaso en su profunda preocupación por la muerte. Paradójicamente, en el conjunto de esa obra turbadora —pero no en cada obra concreta— hallamos algo muy parecido a una «expresión de los tiempos» propios de los estadounidenses de su época. Pero tal expresión no se alcanzó mediante la creación de obras de arte en el sentido tradicional.

Desde entonces, a la pintura de vanguardia no le ha quedado nada que hacer. Ha regresado el dadaísmo, pero esta vez no como una protesta desesperada frente a un mundo insoportable, sino para uso de los reclamos publicitarios, para lo que estaba muy bien dotado desde siempre. La pintura de caballete se bate en retirada. El conceptualismo está de moda porque es fácil y porque es algo que hasta las personas sin habilidades pueden hacer, mientras que las cámaras no; es decir, tener ideas, sobre todo cuando no es necesario que sean ni buenas ni brillantes. Quiero decir de paso que la pintura, como tal, ha desaparecido por completo del Premio Turner de este año.

Así pues, ¿debe decirse que la historia de las vanguardias del siglo XX ha sido enteramente esotérica? Sus efectos ¿han estado del todo confinados a un mundo artístico autónomo? ¿Fracasaron completamente en su proyecto de expresar y transformar el siglo XX? No del todo. Había una forma de romper con la catastrófica tradición del arte como producción de artefactos irreproducibles por artistas que solo se complacen a sí mismos. Se trataba de reconocer la lógica de la vida y de la producción en la sociedad industrial, ya que es obvio que la sociedad industrial podía reconocer la necesidad de innovación estética al igual que la necesidad de innovación técnica, porque la producción y la propaganda para el mercado necesitaban de ambas. Los criterios «modernistas» tenían un valor práctico para el diseño industrial y la producción de masas mecanizada. Las técnicas de vanguardia eran eficaces en el terreno de la publicidad. En la medida en que estas ideas proceden de las vanguardias de principios de siglo vivimos en un entorno visual configurado por ellas. Con frecuencia ha sido así, aunque no siempre ni necesariamente. La obra del arte de vanguardia más original de la Gran Bretaña de entreguerras no fue concebida como una obra de arte, sino como una eficaz solución técnica para resolver un problema de información: se trata del plano de la red del Metro de Londres. Diré de paso que la bancarrota de la vanguardia se demuestra claramente en la inútil adaptación que de

ese plano ha hecho Simon Patterson[*] en la exposición «Sensation» de este año.

Una tradición de vanguardia enlazó los mundos del siglo XIX y el XX. Me refiero a la tradición que —como ha reconocido acertadamente Nikolaus Pevsner[21]— lleva de William Morris, Arts and Crafts y el *art nouveau* hasta la Bauhaus, por lo menos una vez que se liberó de su hostilidad original hacia la producción industrial, el maquinismo y la distribución, cosa que hizo a principios de la década de 1920, como ha demostrado John Willett. La fuerza de esta tradición —reforzada, como sucedió en la Bauhaus, por el constructivismo ruso— residía en que no se alimentaba de las cavilaciones de los artistas como genios creadores individuales llenos de problemas técnicos esotéricos, sino de sus preocupaciones como constructores de una sociedad mejor. Al decir de Moholy-Nagy, exiliado de Hungría tras la derrota de la efímera República soviética húngara, «el constructivismo es el socialismo de la visión». Esta clase de vanguardia posterior a 1917 dio un salto atrás sobre las vanguardias apolíticas o incluso antipolíticas de 1905 a 1914 hasta conectar con los movimientos socialmente comprometidos de la década de 1880 y de los primeros años de la de 1890. El arte nuevo era una vez más inseparable de la construcción de una sociedad nueva, o, por lo menos, mejor. Su impulso era tanto social cuanto estético. De aquí la importancia de la construcción —la palabra alemana que dio su nombre a la Bauhaus — para este proyecto.

En este caso, la estética de la «era máquina» sí era algo más que retórica. En la década de 1920 los proyectos para cambiar la vida de las gentes, atractivos para los artistas que podían contribuir directamente a ellos, vinieron a ser una combinación de planificación pública y utopía tecnológica. Fue un matrimonio entre Henry Ford, que quería poner automóviles donde antes no los había, y las aspiraciones de los ayuntamientos socialistas, que querían poner cuartos de baño donde antes no los había. Ambos, a su modo, se proclamaban expertos que sabían mejor que nadie lo que había que

hacer; ambos deseaban una mejora universal; ninguno de ellos daba prioridad a los gustos personales («puede usted comprar mis coches en cualquier color, con tal de que sea negro»). Las casas, e incluso las ciudades, al igual que los automóviles, que Le Corbusier consideró como el modelo para construir viviendas[22], se concibieron como productos de la lógica universal de la producción industrial. El principio básico de la «era máquina» podía aplicarse a las habitaciones y espacios humanos («una máquina para vivir en ella») si se hallaba la solución al problema combinado de optimizar el uso de un espacio limitado, la ergonomía y la rentabilidad. Era un buen ideal, que hizo mejores las vidas de muchas personas, aunque las aspiraciones utópicas de su Cité Radieuse pertenecen a una época que, incluso en los países más ricos del mundo, era de necesidades modestas y de medios limitados, bien lejos de la sobreabundancia —y de aquí la posibilidad que tiene el consumidor de elegir— de nuestro tiempo.

Sin embargo, como incluso la Bauhaus descubrió, cambiar la sociedad es algo más de lo que pueden conseguir las escuelas de arte y de diseño por sí solas. Y eso no se ha conseguido. Permítanme concluir citando las últimas, tristes, frases de la conferencia de Paul Klee «Sobre el arte moderno» que pronunció no lejos de la escuela de la Bauhaus, en su momento de mayor creatividad (1924): «No tenemos el apoyo de la gente. Pero lo estamos buscando. Así es como empezamos, ahí en la Bauhaus. Lo hicimos con una comunidad a la que dimos todo lo que teníamos. No se podía hacer más[23]». Sin embargo, eso no fue suficiente.

Parte IV

DEL ARTE AL MITO

Capítulo 21

¡POP! EL ESTALLIDO DEL ARTISTA Y DE NUESTRA CULTURA

La historia social de ese noble animal que es el caballo no carece de relevancia para quien estudia las artes. Su función en el mundo estuvo asegurada, en otro tiempo; tanto que, hasta nuestros días, proporciona la medida nocional de todo su poder. Transportaba a hombres y tiraba de cosas, y su papel menos obvio en la vida humana —ser un símbolo de condición social para los terratenientes ricos, una excusa para el juego y vacaciones para los pobres sin propiedades, un objeto de admiración para pintores y escultores, etc.— derivaba del hecho de que, en la práctica, era indispensable para la vida corriente. Hoy esto ha desaparecido. Salvo en unas pocas zonas especiales y países subdesarrollados, el caballo ha sido sustituido, de forma completa y satisfactoria, por el automóvil, que corre mucho más, y el tractor, que tira de cargas más pesadas. Sobrevive enteramente como un bien de lujo. En consecuencia, el pensamiento humano sobre, por un lado, los problemas del transporte y, por otro, las funciones del caballo, no solo se ha tenido que revisar, sino que ha cambiado de una forma fundamental, puesto que buena parte de lo pensado sobre estos temas en la era del caballo se ha tornado irrelevante u ocioso.

La situación que viven las artes en el siglo XX es análoga. También han pasado a ser redundantes por efecto del progreso

tecnológico, y la primera tarea de la crítica debería ser descubrir cómo ha podido pasar y qué ha sido exactamente lo que ha ocupado su lugar. Hasta ahora, la mayoría de los que practican las artes y escriben sobre ellas se han mostrado reticentes a abordar esta situación con franqueza, en parte porque tienen la excusa de que las novelas no las escriben aún los ordenadores —ni siquiera los *thrillers*—, pero sobre todo porque no cabe imaginar que nadie muestre entusiasmo a la hora de escribir su propia necrológica. Además, la artesanía y las artes manuales a la antigua siguen prosperando como bienes de lujo, al igual que el *pony*, que antes fuera urbano; y los artistas artesanos a la antigua usanza han sabido adaptarse mejor que el caballo a la producción en masa y mecanizada. Sin embargo, los hechos económicos son concluyentes. El escritor profesional de libros se halla en la posición del tejedor manual después de la intervención de las máquinas tejedoras: entre los de su profesión, las dos terceras o tres cuartas partes logran ingresar menos dinero que una mecanógrafa, y el número de escritores que puede vivir enteramente de la venta de sus libros cabría en una sala única (y no particularmente extensa). Como bien sabe todo editor y agente publicitario, quien recibe hoy las tarifas más altas es el fotógrafo, y no el «artista».

La revolución industrial que se ha vivido en las producciones de la mente, como la de la producción material, tiene dos causas: una, el progreso técnico, que sustituye a las habilidades manuales; y dos, la demanda masiva, que las hace inadecuadas. Su aspecto crucial no es solamente la capacidad de reproducir creaciones individuales en gran cantidad —las variadas formas de la impresión lo han conseguido hace mucho tiempo, sin por ello cambiar en lo esencial el carácter de la escritura; y el gramófono no ha modificado sustancialmente la música—, sino la capacidad de reemplazar la creación. Las artes visuales se han visto así transformadas por la fotografía, quieta o en movimiento; en fecha más reciente, la música ha entrado en el reino del sonido artificial (comparable quizá a la fibra artificial en el ámbito textil); la escritura aún se resiste a la

auténtica mecanización, pese a la intensiva búsqueda científica de máquinas que traduzcan con eficacia. En la práctica, sin embargo, lo que determina el carácter «industrial» de un arte no es la adopción de artilugios mecánicos concretos, sino la ruptura del proceso de creación individual en segmentos especializados, como en la famosa manufactura de alfileres de Adam Smith; es el hecho de que el productor individual se haya disuelto en un colectivo, coordinado por un gestor o un director. La novela tiene un autor, a diferencia del periódico. En el caso de un periódico cuyas «historias» son refritos, reescrituras o simples compilaciones de material más o menos preparado, quizá no exista ni siquiera nada que se pueda describir como una pluralidad de autores. Estos métodos industriales son esenciales para abastecer la demanda, verdaderamente sin precedentes, de un público masivo que está acostumbrado al entretenimiento o el arte no en tanto que actividad ocasional, sino como un flujo tan ininterrumpido como el agua, igual que ocurre en el producto más lógico de la cultura tecnológica: la difusión de emisiones de sonido o vídeo. En ciertas ramas de la literatura, como la ficción utilitaria, pueden persistir producciones artesanales, no solo porque la demanda al respecto es menor, más perdurable y más intermitente, sino también porque el mercado puede basarse en grandes cantidades de trabajo informal, a tiempo parcial, y en la prontitud con la que escritores profesionales pueden convertirse en gacetilleros. Aun así, el artesano individual que, genuinamente, intenta producir libros a un ritmo industrial, o bien se suicida con lo que pasa por alto, como Edgar Wallace, o bien abandona el intento tras un tiempo, como Simenon. Las artes que son los nuevos productos de la era industrial —el cine, la difusión por televisión o radio, la música popular— adoptan desde el principio una división del trabajo compleja, como de hecho se ha hecho siempre en ciertas artes esencialmente cooperativas o colectivas, en particular en la arquitectura o la representación escénica.

Lo que surge de tal producción industrial o semiindustrial es, obviamente, algo muy distinto de las «obras de arte» del tipo manual

tradicional, y no se lo puede juzgar de la misma manera. Quizá aún existan «obras identificables» de una clase revolucionaria, que sin embargo se puedan juzgar a la vieja usanza; pero tampoco está claro que esta sea la mejor forma de someterlas a juicio. Quizá haya obras de arte al viejo estilo, como quien dice, por accidente, como cuando autores con talento literario individual —como un Hammett o un Simenon— emergen de un género esencialmente poblado por gacetilleros; pero la moderna novela negra no pide que se la compare con Sam Spade, sino con Perry Mason, del todo inmune a la crítica tradicional. En los casos extremos, y cada vez más familiares, del periódico, la serie de televisión, la tira cómica o la obra de algún creador de música pop, quizá no exista ni siquiera esta reminiscencia del pasado. Sería ridículo juzgar el serial radiofónico *Gunsmoke* según los criterios que verificamos en Hemingway, las tiras de Andy Capp con los criterios de un Hogarth, o a los Rolling Stones con los criterios útiles para Hugo Wolf o incluso Cole Porter. A la inversa, los logros del *western* no se ven afectados por la observación de que ninguna película o novela concreta sobre el Oeste se ha erigido de manera innegable en «gran» obra de arte, en el sentido convencional. En realidad, lo que ocurre es que el crítico a la antigua es hoy tan redundante, por efecto de la industrialización, como lo es ahora el artista a la antigua.

Lo primero que uno debe hacer al respecto de esta situación es aceptarla (lo que no supone darle nuestra aprobación). Desear que sea distinta es una reacción natural, pero estéril. Umberto Eco ha expuesto la cuestión con lucidez latina:

> El problema no es cómo volver, en consecuencia, a un estado preindustrial, sino preguntarnos en qué circunstancias la relación del hombre con el ciclo productivo subordina el hombre al sistema y, a la inversa, cómo deberíamos elaborar una nueva imagen del hombre en relación con el sistema que lo condiciona: una imagen no de la humanidad libre de la máquina, sino libre en relación con la máquina[1].

No servirá ni negarse a aceptar el mundo de los medios de comunicación de masas, ni aceptarlo acríticamente, aunque entre

las dos actitudes, la segunda es un punto menos inútil, puesto que implica, al menos, la capacidad de reconocer que es necesario hacer un nuevo análisis de una situación que carece de precedentes. Entre los que han intentado entenderse, intelectualmente, con la cultura industrial ha habido, a grandes rasgos, tres formas de acercamiento. Los estadounidenses la han descubierto, descrito y medido; en el continente europeo la han sometido a análisis y teorías, especialmente, los franceses e italianos; y los británicos han moralizado. El trabajo estadounidense en este campo, sobre todo sociológico, es bastante bien conocido. El trabajo ítalo-francés, con la posible excepción del brillante *Les Stars*, de Edgar Morin, es casi desconocido por completo. *L'esprit du temps*, aunque publicado hace ya más de dos años[*], ha pasado prácticamente desapercibido en Gran Bretaña, e intentos tales como los de Roland Barthes, que ha procurado analizar el significado de la jerga de la moda femenina, o de Évelyne Sullerot, que ha examinado *La presse féminine* (París, 1963), son desconocidos del todo. *Apocalittici e integrati*, del propio Umberto Eco —el título suena innecesariamente esotérico—, con su refinado y minucioso análisis de Steve Canyon, Superman y Charlie Brown, la industria de la canción pop y la televisión, quizá sirva para presentar al lector el empeño intelectual con el que algunos críticos italianos han estudiado la cultura de masas en los últimos cinco años, aproximadamente. En su mayor parte, este libro tan asombrosamente capaz consta de reimpresiones de estudios ya publicados con anterioridad.

La crítica británica, en este campo, ha sido durante mucho tiempo el monopolio virtual de la «nueva izquierda» local: es decir, refleja mucho de Leavis (pero sin el rechazo de este a la cultura postindustrial), mucho menos de Marx, un importante elemento de nostalgia hacia la «cultura de la clase trabajadora», una pasión omnipresente por la democracia, un impulso pedagógico intenso y un impulso no menos intenso de hacer el bien. En suma, un conjunto muy *British*. Por eso, nuestros estudios sobre la cultura de

masas, pese a que intelectualmente son asistemáticos y, en ocasiones, muestran rasgos de aficionado, compensan con la fuerza práctica las deficiencias teóricas. No solo en verdad hemos aportado algo a la mejora de nuestros medios de comunicación —para comprobarlo, basta comparar la televisión británica con la extranjera —, sino que nuestros observadores han sido conscientes con anterioridad, y de un modo más razonable, de ciertas tendencias —por ejemplo, en los gustos adolescentes—, que lo que se percibe en los sociólogos de Francia y Estados Unidos, académicamente más consistentes, pero menos al caso.

The Popular Arts, de Stuart Hall y Paddy Whannel —una de las primeras publicaciones en la notable carrera de Hall como teórico de la cultura—,[2] tiene las mismas virtudes que esta tradición. Es una obra esencialmente crítica y pedagógica, que complementa los «temas de estudio» que forman el núcleo con material práctico de enseñanza. Los temas principales incluyen estudios de artistas y formas populares «buenas» (el *blues*, el *western*, Billie Holiday), del trato dado a la violencia, «sabuesos» y detectives, el romanticismo, el amor, la «gente», el público adolescente y un tema habitual en tales investigaciones: la industria publicitaria. Hay una bibliografía y una lista particularmente útil de películas y grabaciones de *jazz* valiosas. Los autores ponen el corazón donde deben; sus argumentos y conclusiones son admirables; su gusto es excelente, y su sensibilidad hacia los cambios sociales, notable. Pero, como tantos otros análisis británicos de la cultura de masas, solo raramente se enfrentan a la pregunta de si los «criterios» de tipo tradicional encajan de veras con el tema.

En un extremo, tienden a buscar la vasija de oro que, según el folclore, se halla al final del arcoíris, valiosa en cuanto distinta del mal arte de masas; a veces, destacan esas obras con el dudoso calificativo de «bueno en su especie». Pero si el maestro de una escuela inclusiva sin especial exigencia, que es el lector ideal de *The Popular Arts*, quizá reciba con agrado los consejos para poder argumentar que una cantante como Anita O’Day es mejor que Helen

Shapiro, que a su vez es mejor que Susan Maughan, o que uno debería preferir la serie televisiva *Z-Cars* a *Compact*, sin embargo esa clase de consejos oscurece la realidad; oculta que un Billie Holiday, en el mundo de la música pop actual, es un fenómeno más insólito que un Rimbaud entre los autores de versos de felicitaciones; y que el mal arte de masas puede ser tan eficaz como bueno (donde «malo» y «bueno» son categorías igualmente irrelevantes) o más eficaz que bueno (cuando no lo son).

En el otro extremo, los estudios británicos de la cultura de masas pueden tender a la aceptación acrítica de lo que refleja a «la gente», que se considera bueno por definición. Richard Hoggart, en su famoso *The Uses of Literacy*, ha quedado cerca de ello, en ocasiones, como cuando descubre el abrumador interés que muestra la revista *Peg's Paper* por detalles concretos de la condición humana[3]. En realidad, cabría afirmar lo mismo de algunos anuncios de detergente. La debilidad esencial de ambas formas de estudiar el arte de masas es la firme voluntad de descubrir los valores de la humanidad previos a la producción de masas en una situación en la que, a lo sumo, resultan marginales. No hay ningún caballo que intente levantar la cabeza desde debajo del capó.

Pero si no hay caballo, ¿qué hay? El flujo de la industria cultural no produce (o lo hace solo por casualidad) la «obra» que exige atención individual y concentrada, sino el mundo continuo artificial del periódico, la tira cómica o la interminable sucesión de episodios criminales o de vaqueros. No produce la ocasión específica del *ballet* formal, sino el flujo constante de la sala de baile; no la pasión, sino el estado de ánimo; no el buen edificio, sino la ciudad; ni siquiera la experiencia específica y exclusiva, sino la multiplicidad simultánea: la yuxtaposición de titulares heterogéneos, la máquina de discos del café, la obra dramática con anuncios de champú intercalados. Esto no es enteramente nuevo; Walter Benjamin señaló en cierta ocasión que así es como se experimenta tradicionalmente la arquitectura, es decir, como un entorno de vida

general, más que como una suma de edificios específicos; pero hoy es la forma dominante. La crítica estética tradicional es irrelevante, a este respecto, porque los productos de la industrialización cultural hacen caso omiso de las técnicas del arte y proceden directamente a una estilización agudizada de la vida. No en vano, la «personalidad» es el protagonista característico de la épica cotidiana que la prensa y la radiodifusión desarrollan sin descanso delante de nosotros, y en un artista popular, importan menos el talento o la técnica que la «cualidad de estrella». Las series de televisión «basadas en» algún personaje o ficción tradicional ejemplifican este proceso.

De manera no poco paradójica, esta transformación ultramoderna nos devuelve a la función más arcaica de las artes: la elaboración del mito y la moralidad. Como ha escrito Morin en algún pasaje de *Les Stars*:

> La estructura de la imaginación sigue arquetipos; hay modelos del espíritu humano que ordenan sus sueños, y en especial los sueños racionalizados, los temas del mito y el romanticismo… Lo que hace la industria cultural es estandarizar los grandes temas románticos al convertir los arquetipos en estereotipos[4].

El término arte puede, o no, aplicarse a este proceso. A efectos prácticos, el nuevo Olimpo puede estar formado por el elenco de personajes que nos presenta la prensa cada día. Pueden pasar de la imagen en movimiento al papel, como las estrellas que entran en la columna de cotilleos. También pueden —como la exreina Soraya, ahora olvidada, o, a este respecto, la princesa Diana, muy posterior — moverse en el sentido opuesto.

A partir de este análisis surgen dos cuestiones cruciales: ¿cómo debemos juzgar, y quizá mejorar, la producción del flujo cultural? Y ¿qué espacio deja esto para los valores del arte o para la creación individual? Los que comparan películas «buenas» y «malas» del cine popular, los que piden a las canciones pop que sean «buenas en su especie», o los que comentan los defectos de disposición o estilo de los periódicos tienden a confundir estas dos preguntas. En

la primera, de lo que se trata es del contenido —y en especial, el contenido moral— de la cultura de masas. Una mala tira cómica no se convierte en una historieta buena porque la ilustre un dibujante magistral; solo se vuelve más aceptable para los críticos. La crítica fundamental del Pop Art se refiere al ideal y la calidad de vida que promueve. Como demuestran Hall y Whannel, la objeción a una serie de televisión olvidada como *The Third Man* (*El tercer hombre*) no es su mediocridad, sino cómo idealiza el poder adquisitivo; y no cabría decir nada distinto si lo que se le hubiera añadido fuera una moral convenientemente más agradable (por ejemplo, la necesidad de mayor tolerancia racial). Y el peligro real de la cultura industrializada, que elimina a todos sus competidores para erigirse en la única comunicación espiritual que alcanza a la mayoría de la gente, es que no deja alternativa ninguna al mundo de la producción en masa, que es un mundo indeseable. Ni siquiera cuando sus productos no aceptan las actitudes que imperan hoy oficialmente —como en las historietas estadounidenses de *Superman*, que el *signor* Eco analiza de un modo tan brillante como aterrador— pueden escapar de ello. La tira de *Li'l Abner*, cuyo espíritu de sátira y disensión han elogiado intelectuales estadounidenses que tienen dificultades para hallar mucho más que elogiar, es, como apunta el *signor* Eco, «el mejor y más progresista de los radicales stevensonianos, igual que su autor. En su búsqueda de la pureza, la única cosa que nunca sospecha es que la pureza podría adoptar la forma de subversión total, la negación del sistema[5]». La principal acusación contra la cultura de masas es que crea un mundo cerrado y, al hacerlo así, elimina un elemento esencial en la humanidad: el anhelo de un mundo bueno y perfecto, la gran esperanza del hombre.

Esa esperanza no se elimina, pero en la cultura de masas adopta la forma negativa y evasiva de la fantasía; en general, de la fantasía nihilista. Los dadaístas y surrealistas ya lo anticiparon, lo que los convierte, probablemente, en los únicos representantes de la línea tradicional de desarrollo de las artes que hicieron una

aportación crucial a la moderna cultura de masas. A pesar de cómicos como los hermanos Marx y The Goons, de algunos dibujos animados (pero no todos) y otras institucionalizaciones de esta clase etérea de carácter revolucionario, las artes de masas aún no han reflejado adecuadamente el componente (cada vez mayor) de pura fantasía negadora de la realidad, que sin embargo se ha convertido en parte muy evidente de la vida popular, sobre todo en las subculturas especializadas de los jóvenes. Solo los anunciantes han emprendido ya el proceso de castración al incorporarlo en sus anuncios.

Lo fantástico, lo impredecible, lo parcialmente irracional también han proporcionado el refugio más obvio, dentro de la cultura de masas, para el «arte» a la antigua usanza. Como no deja de ser lógico, ha tendido a retirarse a aquellas actividades que aún no se pueden mecanizar. Los músicos de *jazz* que improvisan frente a la máquina de la «música de Mickey Mouse» fueron los primeros en explorar este reino. Hoy han tomado el relevo las cámaras que se llevan en la mano, las discusiones sin guion previo, los programas de televisión no planificados y, sobre todo, la improvisación sobre el escenario. De hecho, el llamativo renacer de las artes escénicas en la década de 1950 es, en muchos sentidos, la deliberada respuesta del artista al triunfo de la industrialización. Pues en el escenario, como en la sesión de *jazz*, el creador no puede quedar reducido a la mera pieza de un engranaje, porque ningún efecto se puede repetir con precisión y la relación entre el artista y el público no puede verse privada de su inmediatez peligrosa, emocionante e impredecible.

Y, sin embargo, la improvisación no puede ofrecer soluciones, sino solo un paliativo. Su relación con la cultura industrializada es la del ocio frente a la vida industrializada, como un enclave de libertad (a veces, artificial) en un vasto territorio de obligaciones y rutina. Los antiguos recursos del artista —la pericia y el orgullo de la técnica artística— resultan más satisfactorios porque pueden actuar dentro de la cultura industrializada. Pero la mejor de las soluciones

disponibles para el artista está en que la propia industria necesita lo que Morin ha denominado «un electrodo negativo para funcionar en positivo»; es decir, un cierto margen para la creación genuina, la única que puede proporcionar la materia prima que aquella puede procesar. Esto se aplica en particular a los suministros de nuevo material, que dan al artista muy poco margen, dentro del actual proceso productivo, pero sus géneros más exitosos, y ante todo el cine, siempre han permitido cierta libertad marginal; incluso en Hollywood, y en otras industrias cinematográficas, la estructura financiera ha concedido aún más margen a la creación.

No obstante, en el último análisis, las artes populares no se pueden juzgar según sea la cancha que conceden a las artes tradicionales. El *western* no es importante porque John Ford haya realizado buenas películas dentro de sus convenciones. Estas son solo consecuencias secundarias de su moda. Lo que el género ha logrado es un paisaje de la mente, una mitología y un universo moral, que fueron creados por cientos de episodios televisivos, películas y relatos de mala calidad, y que no sobreviven por causa de estos, sino por medio de ellos. El punto fuerte de libros como el de Hall y Whannel es que reconocieron estos hechos; su punto débil —al menos, en los años sesenta— que vacilaron ante lo que implicaban. Siguieron siendo guías de lo que es «bueno» y «malo» en las artes populares; pero aún no las habían aceptado.

Capítulo 22

EL «VAQUERO» DE ESTADOS UNIDOS: ¿UN MITO INTERNACIONAL?

Empezaré mis reflexiones sobre esa bien conocida tradición inventada en Estados Unidos, la del *cowboy* o vaquero, con una, o más bien dos, preguntas enlazadas que van mucho más allá de Texas. ¿Por qué esas poblaciones de hombres a caballo que cuidan de ganado suelen convertirse —aunque no sea siempre— en tema de un mito poderoso, y de forma típica, de un mito heroico? ¿Y por qué, entre los muchos mitos de esta especie, uno generado por un grupo social y económicamente marginal de vagabundos proletarios y desarraigados —que ascendió y cayó en el transcurso de un par de decenios en los Estados Unidos del siglo XIX— ha tenido una fortuna universal tan extraordinaria, o más aún, única?

No me siento capaz de dar respuesta a la primera de estas preguntas, porque nos hace adentrarnos, supongo, en algún sotobosque arquetípico y profundo, de corte jungiano, en el que yo ciertamente me perdería. La capacidad de generar tales imágenes heroicas entre los vaqueros montados, dicho sea de paso, no es precisamente universal. Entiendo que no es habitual que se extienda a los pastores nómadas, como los hunos, mongoles o beduinos. Desde la perspectiva de las poblaciones sedentarias con las que tales pastores nómadas tienen que coexistir en calidad de

comunidades separadas, es probable que se los vea ante todo como un peligro público: necesarios, pero amenazadores. Los grupos que generan el mito heroico con más facilidad, según pretendo sugerir aquí, son poblaciones especializadas en el manejo del caballo pero, en algún sentido, aún relacionadas con el resto de la sociedad; por lo menos, en el sentido en que un campesino o un habitante de la ciudad pueda pensar de sí mismo que se va a convertir en vaquero, gaucho o cosaco. ¿Es concebible un rancho de turismo rural en el que mandarines del imperio chino se comportaran como caballeros mongoles? Probablemente, no.

Pero ¿por qué el mito? ¿Qué papel desempeña en ese mito el caballo, un animal que, sin lugar a dudas, porta una poderosa carga emocional y simbólica? ¿O qué papel corresponde al centauro, a quien representa el hombre que vive montado? Un aspecto sí está claro, sin embargo: el mito es esencialmente viril. Aunque en los espectáculos y rodeos de los años de entreguerras aparecieron vaqueras, e incluso estuvieron un tanto de moda —es de suponer que como analogía con las acróbatas circenses, puesto que la combinación de feminidad y arrojo tiene su atractivo en la taquilla—, desde entonces se han evaporado. El rodeo, de hecho, se ha vuelto muy exclusivo de machos. Las mujeres de clase alta que lo sabían todo sobre los caballos y cazaban el zorro con tanta bravura como los hombres —en realidad, con una valentía aún mayor, puesto que debían cabalgar a mujeriegas— eran bastante populares en la Gran Bretaña victoriana, y sobre todo en Irlanda, donde el estilo imperante en la caza del zorro era particularmente suicida. Nadie dudaba de su feminidad. Incluso cabría sugerir —aunque sea con malicia— que estar relacionada con los caballos era un atractivo para la venta de la feminidad en una isla en la que, hasta el día de hoy, se dice que los hombres desarrollan más pasión por los caballos y la bebida que por el sexo. Aun así, el mito del jinete es fundamentalmente viril, y a las buenas jinetes se las encomiaba comparándolas con las míticas guerreras amazonas. El mito tiende a representar al guerrero en acción, al agresor, al bárbaro, al

violador, no a quien sufre la violación. Es de lo más significativo que el diseño de los uniformes de caballería en los siglos XVIII y XIX, obra esencialmente de príncipes o de oficiales aristocráticos, se inspirase a menudo en las vestiduras de jinetes semibárbaros que, de hecho, constituían unidades auxiliares irregulares en muchos de tales ejércitos: cosacos, húsares, panduros.

En la actualidad, hay poblaciones de tales jinetes y pastores montados en gran número de regiones de todo el mundo. Algunas son estrictamente análogas a los *cowboys* de Estados Unidos, como los *gauchos*, en las llanuras del Cono Sur; los *llaneros*, en la zona de los Llanos, en Colombia y Venezuela; posiblemente los *vaqueiros* del noreste brasileño; y, sin duda, los *vaqueros* mexicanos, de los que, como es bien sabido, derivan en realidad tanto los trajes del moderno mito del *cowboy* como mucho vocabulario del comercio vaquero: *mustang* [de *mesteño*], *lasso* [*lazo*], *lariat* [*la reata*], *remuda* (manada de caballos de *remuda*, es decir, «relevo»), *sombrero, chaps* (*chaparreras*), *cinch* [*cincha*], *bronco, wrangler* (de *caballerango*, «mozo de espuela»), *rodeo* e incluso una adaptación directa de «vaquero», *buckaroo*[*]. Hay poblaciones similares en Europa, como las de *csikós* de la llanura húngara (la *puszta*); los jinetes andaluces de las zonas de cría de ganado, cuya conducta extravagante probablemente dio su sentido primero a la palabra «flamenco»; y las diversas comunidades cosacas de las llanuras del sur de Rusia y Ucrania. Dejo a un lado otras varias formas de pastores no montados, o comunidades más reducidas de vaqueros, e incluso las importantes poblaciones europeas de arrieros cuya función es exactamente análoga a la de los *cowboys*, esto es: trasladar el ganado desde puntos de cría remotos hasta el mercado. En el siglo XVI, hubo equivalentes exactos de la famosa senda estadounidense de Chisholm que iban desde las llanuras húngaras a ciudades de mercado como Augsburgo, Núremberg o Venecia. Y no hará falta que les diga nada sobre la extensa zona del interior de Australia que es, en lo esencial, zona de ranchos, aunque sea para ovejas, más que para reses.

Así pues, no hay carestía de mitos potenciales de la vaquería en el mundo occidental. Y, de hecho, prácticamente todos los grupos que he mencionado han generado mitos semibárbaros, viriles y heroicos de una especie u otra, en sus propios países y a veces incluso más allá. Sospecho que incluso en Colombia, el último de los países que cabría describir como un Salvaje Oeste gigantesco y abigarrado, los jinetes de las llanuras orientales inspirarán a los escritores y productores de películas; sobre todo ahora, que están desapareciendo. Su mayor monumento literario hasta la fecha es un magnífico relato de la guerra de guerrillas que, a las órdenes de rancheros del Partido Liberal, desarrollaron durante la «violencia» de 1948-1953; es obra de su jefe, un gran caballero, bajo, fornido y patizambo que, con su guardaespaldas, asistió el año pasado a la conferencia de expertos sobre la violencia en Bogotá; me refiero a Eduardo Franco Isaza y su *Las guerrillas del Llano*[1].

Lo que es más, mientras que los auténticos *cowboys* carecieron de toda relevancia política en la historia de Estados Unidos —y por esto, las ciudades que figuran en el mito del Salvaje Oeste no son ciudades reales, ni siquiera capitales de los estados, sino agujeros de rincones remotos, como Abilene o Dodge City—, los jinetes salvajes de otros países fueron elementos cruciales y, en ocasiones, decisivos en el desarrollo nacional. Los grandes alzamientos de campesinos rusos de los siglos XVII y XVIII empezaron en la frontera cosaca; y, a la inversa, los cosacos se convirtieron en la guardia pretoriana del zarismo posterior. Los omnipresentes *haiduks* balcánicos —forajidos y ladrones a la par que guerrillas nacionales, sobre los que he escrito en otras páginas[*]— derivan su nombre de una palabra húngara que significa «vaquero».

En Argentina, los gauchos, organizados como temibles ejércitos de caballería a las órdenes de su gran caudillo, Rosas, controlaron el país durante una generación, después de la independencia. Convertir Argentina en un país moderno y civilizado se veía, en lo esencial, como una batalla de la ciudad contra los llanos, de la élite comercial e instruida contra los gauchos, de la cultura contra la

barbarie. Como en la Escocia de Walter Scott, en la Argentina de Sarmiento el componente trágico de esta batalla también saltaba a la vista, porque el avance de la civilización implicaba la destrucción de valores que se reconocían como nobles, heroicos y admirables, pero estaban condenados a la extinción histórica. El beneficio lo pagaba una pérdida. Uruguay, como país, lo formó en realidad una revolución de vaqueros, bajo Artigas, y estos orígenes explican su inclinación a la libertad democrática y el bienestar popular, que lo convirtieron en la llamada «Suiza latinoamericana» hasta que los generales pusieron fin a todo ello en la década de 1970. Es similar el caso de los jinetes del ejército revolucionario de Pancho Villa, que procedían de la frontera minera y el ganado.

Australia, al igual que Argentina y Uruguay, se convirtió pronto en una sociedad urbanizada; de hecho, probablemente era la sociedad más urbanizada del siglo XIX, con la salvedad de unas zonas poco extensas de Europa. Sin embargo, en lo que atañía puramente al área geográfica, constaba de un Salvaje Oeste con un par de grandes ciudades en un extremo; y en cuanto a su economía, se apoyaba en los productos de los ranchos de ganado, en una medida muy superior a la que nunca alcanzó Estados Unidos. Por ello, no es de extrañar que tales grupos generasen mitos: por ejemplo, el interior australiano, con sus ganaderos esquiladores y otros vagabundos trashumantes y de índole proletaria, aún proporciona la esencia del mito nacional australiano. De hecho, la canción nacional de Australia, *Waltzing Matilda*, narra la historia de uno de estos vagabundos. Pero nada de ello ha generado un mito de verdadera popularidad internacional, menos aún uno que pueda compararse, ni siquiera de lejos, con la suerte del vaquero norteamericano. ¿Por qué?

Antes de presentar conjeturas como respuesta, déjenme decir, brevemente, una o dos palabras sobre estos otros mitos vaqueros. En parte, servirá para llamar la atención sobre lo que tienen en común; pero sobre todo, para recordar al lector la flexibilidad política e ideológica de tales mitos o «tradiciones inventadas», tema sobre

el que volveré dentro de un momento, ya en el contexto norteamericano. Lo que tienen en común salta a la vista: dureza, valentía, armas, prontitud a causar o sufrir penalidades, indisciplina y un fuerte componente de barbarie o, por lo menos, una superficie nada pulida; su sombra se acaba entremezclando con la del buen salvaje. También, probablemente, el desprecio del hombre a caballo por el que va a pie, del vaquero por el granjero; y la vestimenta y el estilo arrogantes con los que indica su superioridad. A ello hay que añadir, cuando no un antiintelectualismo, una clara ausencia de intelectualismo. Todo esto ha atraído a más de un hijo de las clases medias y refinadas de la ciudad. Los vaqueros —y aquí se incluyen los *cowboys* de medianoche— son machos rudos. Pero más allá de esto, reflejan los mitos y las realidades de sus sociedades. Los cosacos, por ejemplo, son hombres salvajes, pero «situados» y con raíces sociales. No cabe concebir un cosaco «Shane[*]». El mito —y la realidad— del interior australiano es el de un proletariado organizado y con conciencia de clase; como si dijéramos, un Salvaje Oeste que hubiera sido organizado por los «wobblies» (los trabajadores del sindicato IWW). Los ganaderos bien podían ser aborígenes, en lugar de blancos, pero los equivalentes locales del *cowboy* —los esquiladores trashumantes— eran sindicalistas. Cuando entre un grupo de hombres con aspecto de vagabundo, que erraban por el interior a caballo (o sobre mulas o viejos cacharros a motor), se contrataba a una sección —como se sigue haciendo hoy —, lo primero que hacían esos hombres era reunirse y elegir a un portavoz que negociara con el jefe. No era así como se hacían las cosas en el O. K. Corral y sus alrededores. Tampoco pertenecían, quisiera añadir, a la izquierda ideológica. Cuando en 1917 un grupo numeroso de tales personajes organizó, en el interior de Queensland, un encuentro para saludar la Revolución de Octubre y pedir sóviets, se arrestó a varios de ellos —no sin dificultades— y se los cacheó en busca de literatura revolucionaria. Pero las autoridades no hallaron en sus manos ninguna literatura subversiva; de hecho, no hallaron literatura alguna, salvo un papel que varios

llevaban en el bolsillo. Contenía el siguiente mensaje: «Si el agua pudre tus botas, ¿qué no le hará a tu estómago?».

En suma: el mito del vaquero proporciona muchas posibilidades de variación. John Wayne es tan solo una versión especial. Como veremos, incluso en Estados Unidos es tan solo una versión especial del mito local.

¿Cómo podríamos descubrir por qué el mito del *cowboy* estadounidense ha sido tanto más poderoso que los demás? Solo caben conjeturas. Nuestro punto de partida es el hecho de que, dentro y fuera de Europa, el mito del *cowboy* —el *western*, en su sentido moderno— es una variante tardía de una imagen muy antigua y arraigada: la del Salvaje Oeste en general. La versión más conocida de esto es la de Fenimore Cooper, quien obtuvo en Europa una popularidad inmediata con su primera novela: Víctor Hugo lo consideraba «el Walter Scott» de Estados Unidos. Y Cooper no ha muerto. Sin el recuerdo de Leatherstocking («Calzas de Cuero»), ¿acaso los punks ingleses habrían inventado el peinado a lo mohicano?

La imagen original del Salvaje Oeste, a mi entender, contiene dos elementos de enfrentamiento: el de naturaleza y civilización, por un lado, y el de libertad con restricción social, por otro. La civilización es lo que amenaza la naturaleza; y (como se puede ver, aunque esto no queda tan claro en un principio) el paso de las ataduras o limitaciones a la independencia, que constituye la esencia de Estados Unidos como ideal europeo radical en los siglos XVIII y principios del XIX, es en realidad lo que lleva la civilización al seno del Salvaje Oeste y lo destruye. El arado que hiende la llanura supone el final del búfalo y el indio. Pues bien, sugiero que la imagen europea original del Salvaje Oeste prácticamente no presta una atención genuina a la búsqueda colectiva de libertad, esto es, a la frontera del asentamiento. Los mormones, por ejemplo, entran en la historia principalmente como malos; al menos, en Europa (recuérdese a Sherlock Holmes).

Es evidente que muchos protagonistas blancos de la épica del Salvaje Oeste original son, en algún sentido, inadaptados de la «civilización», o gente que busca refugio de ella; pero esta no es, según creo, la esencia principal de su situación. Básicamente, existen dos tipos: exploradores o visitantes que buscan algo que no se puede hallar en otro lugar (y lo último que buscan, con diferencia, es dinero); y hombres que, en esos páramos, han establecido una simbiosis con la naturaleza, según esta existe en su forma humana y no humana. No traen consigo el mundo moderno, salvo en el sentido de que vienen con elementos de este: sus pertrechos y su conciencia de sí. El ejemplo más extremo de un investigador de visita es el del joven jacobino galés que, en la década de 1790, se propuso determinar si los indios *mandan* hablaban de veras galés y, en consecuencia, eran descendientes de cierto príncipe Madoc que habría descubierto América mucho antes que Colón. (A esta historia, que ha analizado de un modo hermoso Gwyn Williams, se le daba mucho crédito en la época; incluso Jefferson creía en ella). John Evans remontó en solitario el Misisipi y el Misuri, halló —tristemente— que aquellas gentes de aspecto noble cuyos retratos todos hemos visto no hablaban galés y, al regresar a Nueva Orleans, a la edad de veintinueve años, se dio mortalmente a la bebida.

El mito original del Oeste en cuanto de la propia América era, por lo tanto, utópico; pero en el caso del Oeste, la utopía era la de la recreación del perdido «estado de naturaleza». Los verdaderos héroes del Oeste eran indios, o cazadores que aprendieron a vivir con y como los indios; de hecho, los Leatherstocking y Chingachgook de F. Cooper. Era una utopía ecológica. Los vaqueros, por descontado, no podían acceder a ella mientras el Oeste fuera el del viejo Noroeste (futuro Medio Oeste de Estados Unidos). Pero incluso cuando el vaquero se había unido al elenco del espectáculo teatral del Oeste, lo había hecho como una más de las figuras del escenario, junto con el minero, el cazador de búfalos, el soldado de la caballería estadounidense, el constructor de

ferrocarriles y tantos otros. Los temas básicos del mito internacional del Oeste los ilustran bien las novelas de Karl May, con las que han crecido todos los chavales de lengua alemana desde la década de 1890, cuando publicó su enorme trilogía de *Winnetou*. Hago referencia a Karl May porque la suya fue, y sigue siendo, con mucho, la más influyente de las versiones europeas del Salvaje Oeste. Y, dicho sea de paso, el enorme éxito que las películas sobre Winnetou tuvieron en los primeros años sesenta en Alemania (en realidad, se grabaron en Yugoslavia) fue lo que dio a los productores italianos y españoles la idea de producir en masa los «spaghetti westerns» que hicieron la fortuna de Clint Eastwood y transformaron de nuevo la imagen del Oeste.

El Oeste de May lo debe todo a fuentes literarias, incluidas obras rigurosas, de viaje y etnológicas, que el autor leyó cuando fue bibliotecario de prisión; era un fantasista de enorme talento, cuya capacidad de impostura le llevó primero a la delincuencia, antes que a la literatura creativa. En lo esencial, trata de la afinidad entre el europeo culto y perspicaz que aprende a orientarse en el Oeste en compañía del noble salvaje, enfrentados al yanqui que profana y destruye el paraíso ecológico que no es capaz de comprender. El héroe alemán y el guerrero apache se convierten en hermanos de sangre. La historia, lógicamente, solo puede acabar en tragedia. Winnetou, noble y extraordinariamente bello, debe morir porque el Oeste en sí está condenado a morir: hasta aquí, es un rasgo que el mito europeo comparte con las versiones posteriores del Oeste norteamericano. Pero en esta versión del mito, los auténticos bárbaros no son de piel roja, sino blanca. Karl May, por descontado, no puso el pie en América hasta mucho después de haber escrito sobre ella. No hay ningún tema análogo en los relatos de aventuras que ambientó en otras partes del mundo, en especial, la zona islámica, a la que dedicó numerosos volúmenes.

Dio la casualidad de que la enorme moda de Winnetou (el volumen 1 se escribió en 1893) coincidió casi exactamente con el descubrimiento —o la construcción— del vaquero idealizado de la

clase dirigente de Estados Unidos: el *cowboy* según lo vieron Owen Wister, Frederick Remington y Theodore Roosevelt. Pero estos dos casos no tienen nada en común. A lo sumo, cabría relacionarlos a ambos con el imperialismo, porque, como otros practicantes europeos de tales géneros, Karl May (quien, pese a sus inclinaciones vagamente pacifistas, fue muy admirado por Hitler) disfrutaba de los escenarios exóticos y, fuera o no hermano de los pieles rojas, sin duda daba por sentada cierta superioridad del hombre blanco o, mejor dicho, del alemán.

Si hay algún vínculo entre la moda del Oeste en los distintos continentes en la última década del siglo XIX, lo proporciona casi con toda certeza Buffalo Bill, cuyo espectáculo del Salvaje Oeste empezó sus viajes internacionales en 1887 y, allí por donde pasaba, incrementaba de golpe el interés público por los vaqueros, indios y demás. Karl May no es más que el representante más exitoso de un género familiar, cuyos productos, en su mayoría, se han olvidado hace mucho, como por ejemplo las novelas del francés Gustave Aimard, con títulos como *Les Trappeurs de l'Arkansas*[2]. Los menciono tan solo para subrayar que el mito europeo del Salvaje Oeste no se derivaba del estadounidense, a diferencia de gran parte de la música popular inglesa, que derivaba de los éxitos de Broadway. Fue contemporáneo del mito estadounidense, antes incluso de Fenimore Cooper. El Oeste europeo no se tornó adocenado hasta principios del siglo XX, cuando lo dominaron parásitos como las subnovelas del Oeste de Clarence Mulford, Max Brand y, sobre todo, Zane Grey (1875-1939), así como del género cinematográfico del *western*. Supongo que un ejemplo temprano y distinguido de esta producción derivada es la primera y única obra que en verdad merecería el título de *horse opera*[*]; me refiero a *La fanciulla del West*, de Puccini (1907), basada en una obra teatral de Belasco.

¿Qué podemos decir sobre la tradición inventada del vaquero estadounidense, que, como hemos visto, emergió en la última década del siglo XIX y que, con el tiempo —al menos, durante cerca

de medio siglo—, anegó y absorbió la tradición internacional nativa original del Oeste? O más bien, de las tradiciones inventadas, en plural, porque este particular tópico literario o subliterario demostró ser enormemente maleable y flexible. Es bien sabido que emerge en un momento crucial de la historia de Estados Unidos, que teatraliza, si ustedes quieren, la coincidencia con la Exposición de Chicago de 1893, cuando Turner lee su tesis de frontera ante la recién nacida Asociación Histórica Americana, mientras, en el exterior, Buffalo Bill exhibía su «safari park» de una fauna del Oeste que había dejado de vagar libremente, en condiciones naturales, por esas tierras.

El *cowboy* se había convertido ya en tema habitual de las novelas baratas y los medios de comunicación populares en las décadas de 1870 y 1880; pero como ha demostrado Lonn Taylor, su imagen, aunque no excluía el heroísmo, era desigual. Y en la de 1880, si algún cambio sufrió, fue el de tornarse más antisocial: «pendenciero, peligroso, anárquico, falto de escrúpulos, individualista[3]»; por lo menos, cuando se relacionaba con la población asentada en las ciudades. La nueva imagen la crearon las clases medias orientales, entre las que abundaban los rancheros, y era una imagen hondamente literaria; así lo evidencian no solo la comparación de los vaqueros con los caballeros medievales de Thomas Malory, y quizá también la popularidad del enfrentamiento a mediodía de dos paladines aislados —como si fuera un duelo caballeresco—, sino también que el origen de varios tópicos del Oeste sea en realidad europeo. El pistolero noble y solitario, que llega de la nada con un pasado misterioso tras de sí, ya lo estaba explotando el novelista irlandés Mayne Reid. La idea de que «un hombre debe hacer lo que es deber de hombres hacer» tiene su expresión victoriana clásica en un poema antaño muy famoso (no así hoy), *La venganza*, de Tennyson, que cuenta cómo *sir* Richard Grenville lucha en solitario contra toda una flota española.

En lo que respecta a la filiación literaria, el *cowboy* inventado era una creación del romanticismo tardío. Pero en lo que atañe al contenido social, el vaquero desempeñaba una doble función:

representaba el ideal de la libertad individualista que, con el cierre de la frontera y la aparición de las grandes corporaciones empresariales, se veía empujado a una especie de prisión ineludible. Como dijo un reseñador de los artículos de Remington, ilustrados por él mismo en 1895, el vaquero vagaba por «donde un estadounidense aún puede deleitarse con la gran libertad de las camisas rojas, que se ha empujado tan cerca de la muralla de las montañas que amenaza con expirar pronto en las inmediaciones de sus cumbres». Al volver la mirada atrás, el Oeste podía tener este aspecto, como le parecía también al sentimentalista —y primera gran estrella del cine del Oeste— William S. Hart, para quien el ganado y la frontera minera «significan… para este país la esencia misma de la vida nacional… Hace apenas una generación, o poco más, prácticamente todo este país era frontera. En consecuencia, su espíritu es inseparable de la ciudadanía estadounidense[4]». Como afirmación cuantitativa, esto es absurdo, pero sí posee importancia simbólica. Y la tradición inventada del Oeste es del todo simbólica, puesto que generaliza la experiencia de lo que, comparativamente, era solo un puñado de marginales. A fin de cuentas, ¿a quién le importa que el total de muertos en tiroteos, contando todo el período de 1870 a 1885, en la suma de las principales ciudades ganaderas —esto es, Wichita más Abilene más Dodge City más Ellsworth—, fuera de solo cuarenta y cinco (una media de 1,5 en cada temporada de comercio ganadero[5])? ¿Qué importa que en los periódicos locales del Oeste no abundaran las historias sobre peleas de bar, sino los artículos sobre oportunidades de negocio y valores inmobiliarios?

Ahora bien, el vaquero también representaba un ideal más peligroso: la defensa de las formas nativas del WASP estadounidense[*] contra la invasión de millones de inmigrantes de razas inferiores. Por eso se dejó caer, calladamente, a los integrantes mexicanos, indios y negros que aún aparecen en los *westerns* originales, no ideológicos; por ejemplo, en el espectáculo de Buffalo Bill. En este estadio, y de esta forma, el vaquero se

convierte en un ario alto y desgarbado. En otras palabras, la tradición inventada del *cowboy* forma parte del ascenso tanto de la segregación como del racismo contrario a los inmigrantes; y esta es una herencia peligrosa. El vaquero ario, por descontado, no es del todo mítico. Es probable que el porcentaje de mexicanos, indios y negros disminuyera de verdad a medida que el Salvaje Oeste dejaba de ser un fenómeno esencialmente suroccidental —incluso texano— y, en el momento de mayor auge, se extendía a zonas como Montana, Wyoming y las dos Dakotas. En los períodos posteriores de la explosión ganadera, se unió a los *cowboys* un número no poco considerable de vaqueros europeos, en su mayoría ingleses, a los que siguieron jóvenes universitarios de origen oriental. «Cabe afirmar con seguridad que nueve décimas partes de los que se dedican al negocio ganadero en el lejano Oeste son caballeros[6]». De paso, hay que decir aquí que un aspecto de la realidad de la economía del ganado, que no entra mucho en la tradición inventada del *cowboy*, es que una cantidad importante de las inversiones de la Gran Bretaña victoriana fueron a parar a los ranchos del Oeste de Estados Unidos.

El vaquero ario, en un principio, no revestía especial atractivo para los europeos, pese a que los *westerns* adquirieron una enorme popularidad. De hecho, un número importante de estas películas se rodó en Europa. Los europeos aún se interesaban por los indios, y no solo por los vaqueros; quizá alguien recuerde que los alemanes produjeron una versión cinematográfica de *El último mohicano* antes de 1914 (sorprendentemente, el papel del héroe indio lo interpretaba Bela Lugosi).

La nueva tradición del *cowboy* se abrió paso por el ancho mundo a través de dos vías: las películas del Oeste y un género tan subestimado como el de la novela (o subnovela) del Oeste, que fue, para muchos extranjeros, lo que la intriga de detectives ha terminado siendo en nuestros días. Surgió con la invención del nuevo Oeste. No diré nada al respecto, más allá de citar el ejemplo del militante jefe del sindicato minero británico, un metodista que

falleció en 1930 y dejó tras de sí una mínima cantidad de dinero, pero una gran colección de las novelas de Zane Grey. Digamos de paso que *Los jinetes de la pradera roja*, de Grey[7], dio origen a cuatro películas entre 1918 y 1941. En cuanto al cine, se sabe que el género del *western* ya estaba asentado con firmeza hacia 1909. Como el espectáculo para un público de masas es lo que es, no sorprenderé a nadie al decir que el vaquero del celuloide tendió a desarrollar dos subespecies: por un lado, el hombre de acción silencioso, tímido, fuerte y romántico que ejemplifican W. S. Hart, Gary Cooper y John Wayne; por otro, el vaquero de entretenimiento, a lo Buffalo Bill, que, sin dejar de ser heroico, en lo esencial se dedica a exhibir sus habilidades y, como tal, suele asociarse a un caballo en particular. Tom Mix, sin duda, fue el prototipo y, con mucho, el más exitoso de ellos. Déjenme observar una vez más, de paso, que las influencias literarias sobre el *western* ambicioso —como modelo enfrentado al que representaba un Hoot Gibson— se hallan, a todas luces, en la escritura sentimental del siglo XIX. Esto es bastante obvio en *La caravana de Oregón* (*The Covered Wagon*), de 1923, la primera obra épica de Hollywood que no fuera de Griffith, y resulta muy evidente en *La diligencia* (*Stagecoach*), que se basa, por descontado, en *Bola de sebo*, de Maupassant[8].

Pero no quiero ofrecerles otro resumen más sobre el desarrollo del cine del Oeste, ni siquiera trazar, aunque fuera brevemente, la transformación del *western* en una especie de épica nacional (en origen, no lo era). Los *westerns*, como es obvio, no tentaron en serio a D. W. Griffith, pero no cabe duda de que a *La caravana de Oregón* se la trató como algo más que un simple entretenimiento: la investigación previa, por ejemplo, fue muy minuciosa. Y en la década de 1930, cuando los europeos se interesaron por un tema del Oeste clásico que interpretaron con espíritu anticapitalista, como en *Oro en el Pacífico* (*Sutter's Gold*), Hollywood reaccionó pidiendo al autor de *La caravana de Oregón* que hiciera una versión más patriótica del mismo tema, estrenada en 1936.

Lo que quiero, en su lugar, es atraer la atención —cerca ya de la conclusión de este capítulo— sobre un hecho curioso: la reinvención de la tradición del vaquero en nuestros tiempos, en cuanto mito asentado de los Estados Unidos de Reagan. Esto es, en verdad, muy reciente. Por ejemplo, los vaqueros no se convirtieron en un factor de venta destacado hasta la década de 1960, por sorprendente que pueda parecer: el «país de Marlboro» reveló realmente el enorme potencial de identificación de los varones estadounidenses con los vaqueros, a quienes, por descontado, se los ve cada vez más no como arrieros de ganado, sino como pistoleros. ¿Quién dijo aquello de: «Siempre he actuado en solitario, como el vaquero… el vaquero que entra en el pueblo o la ciudad en solitario, sobre su caballo… Él actúa, eso es todo»? Pues bien, se lo dijo Henry Kissinger a Oriana Fallaci en 1972[9]. ¿Podemos imaginar que a un jefe, antes de la década de 1970, lo describan las personas que dirige como alguien que «guía ganado»? Déjenme citar la *reductio ad absurdum* de este mito, que se remonta a 1979:

> El Oeste. No son solo diligencias y estepas de artemisa. Es una imagen de hombres que son reales y orgullosos. De la libertad e independencia que todos quisiéramos sentir. Ahora Ralph Lauren ha expresado todo esto en Chaps, su nueva colonia para hombres. Chaps es una colonia que un hombre se puede poner con tanta naturalidad como una chaqueta de cuero gastado o unos pantalones vaqueros. Chaps. Es el Oeste. El Oeste que te gustaría sentir dentro de ti[10].

La auténtica tradición inventada del Oeste, como fenómeno de masas que domina la política de Estados Unidos, es producto de las eras de Kennedy, Johnson, Nixon y Reagan. Desde luego, Reagan, el primer presidente que, desde Teddy Roosevelt, cultivó una imagen de *cowboy* a caballo, sabía lo que estaba haciendo. ¿Hasta qué punto los vaqueros reaganitas reflejan que la riqueza estadounidense ha virado al suroeste? Es una cuestión que debo dejar que juzguen otros.

Este mito reaganita del Oeste ¿es acaso una tradición internacional? Entiendo que no. En primer lugar, porque el principal de los medios de propagación estadounidenses del Oeste inventado

se ha extinguido. La novela o subnovela del Oeste, según he apuntado antes, ha dejado de ser el fenómeno internacional que representaba en los días de Zane Grey. Los detectives han matado al virginiano[*]. Autores como Larry McMurtry y similares, sea cual sea su lugar en la literatura estadounidense, son prácticamente desconocidos fuera de su país natal. En cuanto a los *westerns* cinematográficos, los mató la televisión; y las series del Oeste, que probablemente fueron el último triunfo en verdad internacional y a gran escala del Oeste inventado, pasaron a ser un mero adjunto del horario infantil y, con el tiempo, también se han desvanecido. ¿Dónde están hoy los Hopalong Cassidy, Lone Ranger, Roy Rogers, Laramie, Gunsmoke y el resto de personajes que tanto emocionaban a los chavales de la década de 1950? En esa década, el cine real del Oeste se tornó deliberadamente intelectual, en una carrera de significación política, moral y social, hasta que a su vez también se hundió bajo su propio peso y el de la edad de sus realizadores y estrellas: Ford, Wayne, Cooper. No los estoy criticando, antes al contrario. Prácticamente todos los *westerns* que cualquiera de nosotros querría volver a ver son posteriores a *La diligencia* (que se estrenó en 1939). Pero lo que llevó el Oeste a los corazones y hogares de los cinco continentes no fueron las películas que aspiraban a ganar los Oscar o el aplauso de los críticos.

Lo que es más: una vez que el último cine del Oeste quedó infectado por el reaganismo —o por la ideología de John Wayne— se tornó tan propio de Estados Unidos que el resto del mundo no lo comprendió o, si lo hizo, no le gustó. En Gran Bretaña, al menos, el término «*cowboy*» tiene hoy un sentido derivado mucho más habitual que el sentido primario del tipo de los anuncios de Marlboro. Se refiere, ante todo, a un tío que sale de la nada para ofrecer un servicio, como por ejemplo la reparación de un tejado, pero que en realidad no sabe del oficio ni tiene más interés que desplumarte: viene a ser como un «pirata» de la fontanería o la construcción. Dejo al lector que conjeture: *a*) cómo ha podido derivarse este segundo sentido a partir del estereotipo de «Shane» o John Wayne, y *b*)

cuánto refleja la realidad de quienes llevan un sombrero Stetson en el «cinturón del sol» que forman los estados del sur y suroeste de Estados Unidos. No sé cuándo apareció este uso por primera vez en Gran Bretaña, pero desde luego, no fue antes de mediados de la década de 1960. En este uso, el deber de un hombre se queda en desplumarnos y desaparecer en el crepúsculo.

De hecho, en Europa se produjo una reacción contra la imagen del Oeste propia de un John Wayne, y de ahí el renacer europeo de los *westerns*. Fuera cual fuera el sentido de los *spaghetti westerns*, de lo que no cabe duda es de que criticaban sobremanera el mito del Oeste según circulaba en Estados Unidos, y con ello, paradójicamente, demostraban hasta qué punto seguía existiendo, entre los adultos tanto de Europa como de Estados Unidos, la demanda de los viejos pistoleros. El cine del Oeste revivió por vía de Sergio Leone —o, si quieren, Kurosawa—, es decir, por vía de intelectuales no estadounidenses que conocían muy bien la tradición y las películas del Oeste, pero eran escépticos con respecto a la tradición inventada en Estados Unidos.

En segundo lugar, los extranjeros, simplemente, no reconocen las asociaciones del mito del Oeste con la derecha estadounidense o, más aún, los estadounidenses de la calle. Todo el mundo lleva pantalones vaqueros, pero sin el impulso espontáneo (aunque tenue) que mueve a muchos jóvenes estadounidenses a, nada más vestírselos, descansar el peso sobre un poste de atar caballerías con los ojos entrecerrados al sol. Fuera de Estados Unidos, ni siquiera los que aspiran a la riqueza sienten tentación alguna de exhibir sombreros de estilo texano. Pueden ver *El cowboy de medianoche*, de John Schlesinger, sin sentimiento de profanación. En suma: solo los estadounidenses viven en el «país de Marlboro». Gary Cooper nunca fue una broma, pero sí lo son J. R. y otros habitantes chapados en platino del gran rancho residencial de la teleserie *Dallas*. En este sentido, el Oeste ha dejado de ser una tradición internacional.

Pero en otros tiempos, sí lo era. Y al final de estas breves reflexiones, quiero volver sobre la pregunta: ¿por qué? ¿Qué tenían los vaqueros estadounidenses, que los hiciera tan especiales? En primer lugar, a todas luces, que vivieron en un país de visibilidad universal y con una posición central en el mundo del siglo XIX, donde representaban, por así decir, la dimensión utópica; al menos, en el período anterior a 1917, y fuera cual fuese tu utopía: el sueño vivo. Cualquier cosa que sucediera en Estados Unidos parecía mayor, más extrema, más dramática e ilimitada, tanto si lo era como si no; por descontado, a menudo lo era, pero no en el caso de los *cowboys*. En segundo lugar, porque la moda puramente local del mito del Oeste se amplificó e internacionalizó a través de la influencia mundial de la cultura popular estadounidense, la más original y creativa del mundo urbano e industrial, así como a través de los medios de comunicación que la transmitían y que Estados Unidos dominaba. Y déjenme observar, de paso, que se abrió camino por el mundo no solo directamente, sino también de forma indirecta, tanto por mediación de los intelectuales europeos que atrajo a Estados Unidos como los que atraía desde la distancia.

Esto, sin duda, explicaría por qué los *cowboys* son más conocidos que los vaqueros de México o los gauchos de Argentina; pero no, según creo, todo el espectro de vibraciones internacionales que despertaba (o solía despertar). Esto, sugiero, se debe al anarquismo inherente al capitalismo estadounidense. No me refiero solo al anarquismo del mercado, sino al ideal de un individuo no controlado por ninguna restricción impuesta por la autoridad estatal. En muchos sentidos, Estados Unidos, en el siglo XIX, era una sociedad sin Estado. Compárense los mitos del Oeste de Estados Unidos y Canadá. El primero es un mito de un estado de naturaleza hobbesiano, que solo se mitiga por medio de la propia ayuda, individual o colectiva: pistoleros (con licencia o sin ella), partidas de justicieros y, en ocasiones, cargas de caballería. El otro es el mito de la imposición del gobierno y el orden público, según lo simbolizan

los uniformes de la versión canadiense del héroe a caballo: la Real Policía Montada del Canadá.

El anarquismo individualista tenía dos caras. Para los ricos y poderosos, representa la superioridad del beneficio sobre el derecho y el Estado. No solo porque a la ley y el Estado se los puede comprar, sino porque, incluso cuando no es posible, carecen de legitimidad moral en comparación con el egoísmo y el beneficio. Para los que no disponen ni de riqueza ni de poder, representa la independencia y el derecho del hombre pequeño a obtener respeto y mostrar de qué es capaz. No creo que fuera una casualidad que el héroe típico-ideal de los *cowboys*, en el Oeste inventado clásico, fuera un *solitario* que no debía nada a nadie; y tampoco era casual, según creo, que para él el dinero no tuviera importancia. En palabras de Tom Mix: «Entro en un lugar a caballo, como propietario de mi propia montura, mi silla y mis bridas. No es mi pelea, pero me meto en problemas al hacer lo que debo para algún otro. Cuando todo está resuelto, nunca obtengo ninguna recompensa de dinero[11]». No deseo analizar aquí los *westerns* más recientes, que son la apoteosis no del individuo solitario, sino de la banda de machos. Sea cual sea su significado —y no habría que excluir el componente homosexual—, suponen una transformación del género.

En cierto sentido, si el solitario se prestó a la identificación imaginaria personal fue precisamente porque era un solitario. Para ser Gary Cooper a mediodía, o Sam Spade, basta con imaginar que uno es un hombre; mientras que para ser Don Corleone o Rico Tattaglia, por no hablar de Hitler, es preciso imaginar un colectivo de personas que te siguen y obedecen, lo que es menos plausible. Sugiero pues que un vaquero, precisamente porque era un mito de una sociedad ultraindividualista —la única sociedad de la era burguesa sin auténticas raíces preburguesas—, suponía un instrumento de una eficacia inusitada, a la hora de soñar; y este campo, el de los sueños, suele ser lo máximo a lo que la mayoría de nosotros llega, en lo que respecta a las oportunidades ilimitadas.

Cabalgar en solitario es menos improbable que esperar a que en nuestra mochila se haga realidad un bastón de mariscal.

FECHAS Y FUENTES DE PUBLICACIÓN ORIGINAL

1. Manifiestos

Texto presentado originalmente como contribución a una «Maratón de manifiestos» organizada por Hans Ulrich Obrist en la Galería Serpentine, de Londres, en 2008.

2. ¿Adónde van las artes?

Conferencia pronunciada en el marco de los «Diálogos» del Festival de Salzburgo, en 1996, traducida del alemán al inglés por Christine Shuttleworth.

3. ¿Un siglo de simbiosis cultural?

Conferencia pronunciada en el Festival de Música de Salzburgo, en 2000, traducida del alemán al inglés por Christine Shuttleworth.

4. ¿Por qué celebrar festivales en el siglo XXI?

Conferencia pronunciada en el marco del Festival de Música de Salzburgo, en 2006, traducida del alemán al inglés por Christine Shuttleworth.

5. Política y cultura en el nuevo siglo

Texto pronunciado originalmente como «Conferencia Hesse» en el Festival de Aldeburgh, en 2002.

6. Ilustración y logros: la emancipación del talento judío desde 1800

Título original de la conferencia pronunciada el 10 de mayo de 2005, en el quincuagésimo aniversario del Instituto Leo Baeck. Se publicó por vez primera como «Benefits of Diaspora» («Ventajas de la Diáspora») en la *London Review of Books* (vol. 27, n.º 20, 20 de octubre de 2005).

7. Los judíos y Alemania

Texto escrito como reseña de Peter Pulzer, *Jews and the German State: The Political History of a Minority, 1848-1933* (Oxford: Blackwell, 1992) y Ruth Gay, *The Jews of Germany: A Historical Portrait* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1992), y publicado en la *London Review of Books* (vol. 15, n.º 7, 8 de abril de 1993) bajo el título de «Homesickness».

8. Destinos de la *Mitteleuropa*

Publicado originalmente en COMPARARE*: Comparative European History Review*, Association international des musées d'histoire, París, 2003.

9. Cultura y «género» en la sociedad burguesa europea, 1870-1914

Publicado originalmente en David Olson y Michael Cole (eds.), *Technology, Literacy and the Evolution of Society: Implications of the Work of Jack Goody* (Lawrence Erlbaum Associates, 2006).

10. *Art nouveau*

Primera publicación. En origen, se pronunció como conferencia en el Victoria and Albert Museum, el 25 de junio de 2000.

11. *Los últimos días de la humanidad*

Texto inédito en inglés, traducido del alemán por Christine Shuttleworth.

12. Patrimonio

Artículo inédito hasta la presente edición, escrito en 2011-2012.

13. Inquietud por el futuro

Publicado originalmente con el título de «C (for Crisis)» en la *London Review of Books* (vol. 31, n.º 15, 6 de agosto de 2009), como reseña de la obra de Richard Overy *The Morbid Age: Britain Between the Wars* (Londres: Allen Lane, 2009).

14. Ciencia: función social y cambio mundial

Publicado originalmente con el título de «Red Science» en la *London Review of Books* (vol. 28, n.º 5, 9 de marzo de 2006), como reseña del estudio de Andrew Brown *J. D. Bernal, The Sage of Science* (Oxford University Press, 2005).

15. Un mandarín con gorro frigio: Joseph Needham

Publicado originalmente con el título de «Era of Wonders» en la *London Review of Books* (vol. 31, n.º 4, 26 de febrero de 2009), como reseña del libro de Simon Winchester *Bomb, Book and Compass: Joseph Needham and the Great Secrets of China* (Viking, 2008).

16. Los intelectuales: papel, función y paradoja

Texto basado en una contribución para Ilse Fischer e Ingeborg Schrems (eds.), *Der Intellektuelle: Festschrift für Michael Fischer zum 65. Geburtstag* (Peter Lang, 2010), inédito en inglés hasta la fecha y traducido del alemán por el autor.

17. Perspectivas de la religión pública

Inédito hasta la fecha.

18. Arte y revolución

Publicado originalmente con el título de «Changing of the Avant-Garde» en *RA Magazine*, Royal Academy of Arts, n.º 97, invierno de 2007.

19. Arte y poder

Publicado originalmente como prefacio a Dawn Ades, David Elliott, Tim Benton y Iain Boyd White (eds.), *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930-1945* (Londres: Thames and Hudson, 1995).

20. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX

Publicado originalmente en *Behind the times: The Decline and Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes* (Londres: Thames and Hudson, 1998), © 1998 Eric Hobsbawm. Se reproduce la traducción castellana de Gonzalo Pontón, *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 1999.

21. ¡Pop! El estallido del artista y de nuestra cultura

Publicado originalmente como «Pop Goes the Artist», *Times Literary Supplement*, n.º 3277, 17 de diciembre de 1964.

22. El «vaquero» de Estados Unidos: ¿un mito internacional?

Texto inédito hasta la fecha, basado en una conferencia.

Notas

[*] Se cita por la traducción de Ángel Rupérez, *Lírica inglesa del siglo* XIX, Madrid: Trieste, 1987. (*N. de los t*.). <<

[*] El *push-pin* era un tipo de juego infantil. (*N. de los t*.). <<

[*] Hay traducción castellana: *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona: Crítica, 1995, 2011. (*N. de los t*.). <<

[*] Referencia a la serie de ocho documentales de historia del arte *The shock of the new*, producida por la BBC en 1980. (*N. de los t.*). <<

[*] La Reeperbahn es la calle central del «barrio rojo» de Hamburgo. (*N. de los t.*). <<

[1] Véase Jean-Pierre Vernant, *La volonté de comprendre* (La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1999), pp. 37-38. <<

[2] Ian Buruma, «Tibet Disenchanted» (*New York Review of Books*, julio de 2000), p. 24. <<

[3] La experiencia británica en los Juegos Olímpicos de 2012 reforzaría aún más esta consideración. <<

[*] Literalmente, «bolas de Mozart». Son unos dulces austríacos típicos, originarios de la ciudad de Salzburgo. (*N. de los t*.). <<

[*] Escuela Española de Equitación, en Viena. (*N. de los t.*). <<

[*] *La suerte de Jim*, traducción de José Manuel Benítez Ariza, Barcelona: Destino, 2007. (*N. de los t*.). <<

[1] Jacob Katz, *Out of the Ghetto: the social background of Jewish emancipation 1770-1870* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973), p. 26. <<

[2] Katz, *Out of the Ghetto*, p. 34. <<

[3] Simon Dubnow, *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes*, vol. IX (Berlín: Jüdischer Verlag, 1929), pp. 253 ss. <<

[4] Dubnow, *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes*, vol. VIII (Berlín: Jüdischer Verlag, 1930), p. 402; vol. IX, pp. 170 ss. <<

[5] Stephan Thernstrom (ed.), *Harvard Encyclopaedia of American Ethnic Groups art* (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1980), lema «Jews», p. 573. <<

[6] Dubnow, *Neueste Geschichte*, vol. VIII, pp. 263-264. <<

[7] Peter Pukzer, «What about the Jewish non-intellectuals in Germany?», en S. Feiner (ed.), *Braun Lectures in the History of the Jews in Prussia* (Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 2001), n.º 7, p. 10. <<

[8] Oskar Ansull citando a Fontane en *Ossietzky. Zweiwochenschrift* 24 (Oldenburg, 2004). <<

[9] Karl Emil Franzos, *Vom Don zur Donau* (Berlín: Rütten & Loening, 1970), pp. 383-395. <<

[10] Dubnow, *Neueste Geschichte*, vol. VIII, p. 405. <<

[11] Arthur Schnitzler, *Gesammelte Werke: Erzählende Schriften Band III* (Berlín, 1918), p. 82. [Hay dos versiones castellanas: *Camino a campo abierto*, traducción de Paula Sánchez de Muniain, Sevilla: El Olivo Azul, 2007; y *En busca de horizontes*, traducción de Miguel Ángel Vega, Madrid: Cátedra, 2009]. <<

[12] Shulamit Volkov, «The dynamics of dissimilation: Ostjuden and German Jews», en J. Reinharz y W. Schatzberg (eds.), *The Jewish Response to German Culture from the Enlightenment to the Second World War* (Hanover [N. Hamps.] y Londres, University Press of New England, 1985). Para un buen ejemplo (las relaciones entre los emigrados alemanes y Hollywood), véase Michael Kater, «Die vertriebenen Musen», en H. Lehmann y O. G. Oexle (eds.), *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften*, vol. 2 (Gotinga: Vandenhoek & Ruprecht, 2004), pp. 505-506. <<

[13] Gerald Stourzh, «Galten die Juden als Nationalität Altösterreichs?», en *Studia Judaica Austriaca* X (Eisenstadt, 1984), pp. 83-85, esp. 84. Véase también la nota 29, p. 94. <<

[14] Yuri Slezkine, *The Jewish Century* (Princeton: Princeton University Press, 2004). <<

[15] Una lista de 300 estadounidenses eminentes, redactada en 1953 (Richard B. Morris, *Encyclopaedia of American History*, Nueva York: Harper) incluye a doce judíos (4 por 100), pero todos ellos, salvo tres (marcados con un asterisco), pertenecen a la inmigración anterior a la década de 1880. Se trata de cuatro científicos (Boas, Cohn*, Michelson, Rabi*), dos juristas (Brandeis, Cardozo), dos editores de prensa (Ochs, Pulitzer), un «educador» (Flexner), un jefe sindicalista (Gompers), un magnate de los negocios (Guggenheim) y un compositor (Gershwin*). Una lista de esta clase, cincuenta años después, ¿habría omitido a todos los judíos de la lista de políticos, funcionarios, escritores y artistas? <<

[16] *Cf*. Dr. A. v. Guttry, *Galizien, Land und Leute* (Múnich y Leipzig: G. Müller, 1916), p. 93: «die jüdische Intelligenz ist völlig im Polentum aufgegangen, ist von der polnischen Gesellschaft aufgenommen worden und gehört heute zum grossen Teil zu den geachtesten Mitgliedern derselben». <<

[17] Corrado Vivanti (ed.), *Einaudi Storia d'Italia, Annali 11, Gli ebrei in Italia* (Turín: Grandi Opere, 1997), vol. II, pp. 1190, 1625. <<

[18] Daniel Snowman, *The Hitler émigrés: The Cultural Impact on Britain of Refugees from Nazism* (Londres: Pimlico, 2002), p. 326. <<

[19] Gerd Hohorst, Jürgen Kocka y Gerhard A. Ritter, *Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch: Materialien zur Statistik des Kaiserreichs 1870-1914* (Múnich: Beck 1975), p 164. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Sozialgeschichte, Band 3, 1849-1914* (Múnich: Beck, 1995), p. 419. <<

[20] Wehler, *Deutsche Sozialgeschichte*, p. 615. <<

[21] Antes de ese momento, solo había siete en física y química, frente a los entre 25 y 30 de los treinta años siguientes. <<

[22] La discriminación educativa (*numerus clausus*) se abandonó en la práctica tras la revolución de 1905; pero incluso antes, el 13,4 por 100 de los estudiantes de la Universidad de Kiev y el 14,5 por 100 de la de Odesa, eran judíos. G. L. Shetilina, en *Istoriya SSSR*, 1979, 5, p. 114. <<

[1] John C. Bartholomew, *The Edinburgh World Atlas* (Edimburgo: J. Bartholomew, 1970, 7.ª edición). <<

[2] Ivan T. Berend y Györgi Ránki, *Economic Development in East Central Europe in the 19th and 20th Centuries* (Nueva York: Columbia University Press, 1974). <<

[3] Austria, Hungría, la República Checa, Eslovaquia, Polonia, Ucrania, Rumanía, Italia, Eslovenia, Croacia, Bosnia y Serbia. <<

[4] Porque Francisco José reinaba como emperador en la parte austríaca de sus dominios, pero como rey en la húngara. <<

[5] Karl Emil Franzos, *Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*, vol. 1 (Leipzig, 1876). <<

[6] Gregor von Rezzori, *Maghrebinische Geschichten* (Hamburgo: Rowohlt, 1953) y *Ein Hermelin in Tschernopol. Ein maghrebinischer Roman* (Hamburgo: Rowohlt, 1958). [Hay traducciones al español: *El rey sin trabajo. Historias de Magrebinia*, trad. José Antonio Alemany, Barcelona: Península, 1989; *Un armiño en Chernopol*, trad. Carmen Castañera, Barcelona: Anagrama, 1993]. <<

[7] Véase Gerald Stourzh, «Galten die Juden als Nationalität Altösterreichs?», en *Studia Judaica Austriaca*, X (Eisenstadt, 1984), pp. 74-79. <<

[8] Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (Londres: Vintage Press, 1980), p. 31. [Hay traducción española del francés: *Viena fin de siècle: política y cultura*, trad. Iris Menéndez, Barcelona: Gustavo Gili, 1981]. <<

[*] La cita se toma de H. Nunberg y E. Federn (eds.), *Minutes of the Vienna Psychoanalytical Society*, 1: 1906-1908 (Nueva York, 1962), pp. 199-200. (*N. de los t*.). <<

[1] En este capítulo, la palabra «cultura» se emplea en el sentido que se le daba habitualmente en el discurso burgués del siglo XIX: el cuerpo de los logros obtenidos en las varias artes creativas, que se consideraba tenían un valor estético y moral (distinto del simple «entretenimiento»), más su valoración adecuada y el cuerpo de conocimiento necesario para esa valoración adecuada. <<

[2] Jihang Park, «Women of their time: The growing recognition of the second sex in Victorian and Edwardian England», en *Journal of Social History*, 21 (septiembre de 1987), pp. 49-67. <<

[3] Park, «Women of their time». <<

[4] Edmeé Charnier, *L'évolution intellectuelle féminine* (París: A. Mechelinck, 1937). <<

[5] Anne Sayre, *Rosalind Franklin and DNA* (Nueva York: Norton, 1975). <<

[6] Martha Vicinus, *Independent Women: Work and community for single women, 1850-1920* (Londres: University of Chicago Press, 1986). <<

[7] David Marsh, *The Changing Social Structure of England and Wales, 1871-1961* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1965). <<

[8] Jihang Park, «The British suffrage archivists of 1913: An analysis», en *Past and Present*, 120 (agosto de 1988), pp. 147-163.
<<

[9] Las mejores introducciones a esta sociedad secreta tan publicitada pueden hallarse en Paul Lévy, *Moore: G. E. Moore and the Cambridge apostles* (Toronto: Oxford University Press, 1981) y en Robert Skidelsky, *John Maynard Keynes: Hopes betrayed 1883-1920*, vol. 1 (Londres: Macmillan, 1983). [Robert Skidelsky: *John Maynard Keynes, 1. Esperanzas frustradas, 1883-1920*, trad. Juan Carlos Zapatero, Madrid: Alianza Editorial, 1986]. <<

[10] Theodore Zeldin, *France 1848-1975*, vol. I (Oxford: Oxford University Press, 1977). <<

[11] *The Englishwoman’s Handbook*, 1905. <<

[12] Skidelsky, *John Maynard Keynes*. <<

[13] Norman MacKenzie y Jeanne MacKenzie (eds.), *The Diaries of Beatrice Webb* (Londres: Virago, 1983). <<

[14] El período de 1900-1914 es, probablemente, el único en la historia de la literatura inglesa en el que, desde 1800, en la lista de los grandes novelistas —digamos, Thomas Hardy, Joseph Conrad, H. G. Wells, Arnold Bennett, Rudyard Kipling, E. M. Forster y George Gissing— no salta a la vista ninguna mujer. <<

[*] Porque esta avenida, eje del West End teatral, está dedicada al 7.º conde de Shaftesbury, que adquirió fama como reformista social. (*N. de los t.*). <<

[*] Las guías arquitectónicas de Nikolaus Pevsner. (*N. de los t.*). <<

[*] Hay traducción al castellano de Jorge A. Sánchez, titulada *El año 2000* y publicada, en su edición más reciente, por Capitán Swing Libros (Madrid, 2011). (*N. de los t.*). <<

[*] Los tres volúmenes se hallan reunidos en una edición reciente: *Trilogía Hobsbawm. La era de la revolución 1789-1848, La era del capital 1848-1875, La era del imperio 1875-1914*, Barcelona: Crítica, 2012. (*N. de los t*.). <<

[1] Rosemary Hill, «“Gorgeous, and a wee bit vulgar”: From *Gesamtkunstwerk* to “lifestyle”: the consumable daring of Art Nouveau» (*Times Literary Supplement*, 5 de mayo de 2000), p. 18. <<

[2] Eric Hobsbawm, *Workers: Worlds of Labour* (Nueva York: Pantheon, 1985), p. 136. [*Trabajadores: estudios de historia de la clase obrera*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona: Crítica, 1979]. <<

[3] Stephen Escritt, *Art Nouveau* (Londres: Phaidon, 2000), p. 77. <<

[4] Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (Londres: Vintage Press, 1980), p. 304. [Hay traducción española del francés: *Viena fin de siècle: política y cultura*, trad. Iris Menéndez, Barcelona: Gustavo Gili, 1981]. <<

[5] Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France* (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 138-139. <<

[6] Eric Hobsbawm, *Age of Empire* (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1987), p. 165. [*Trilogía Hobsbawm. La era de la revolución 1789-1848, La era del capital 1848-1875, La era del imperio 1875-1914*, Barcelona: Crítica, 2012]. <<

[7] Escritt, *Art Nouveau*, p. 70. <<

[8] Escritt, *Art Nouveau*, p. 72. <<

[9] Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*, p. 189. <<

[10] Hobsbawm, *Age of Empire*, p. 169. <<

[11] Escritt, *Art Nouveau*, p. 329. <<

[12] «La Barcelona del 1900», *L’Avenç* (octubre de 1978), p. 22. <<

[13] «La Barcelona del 1900», p. 36. <<

[*] Véase *Los últimos días de la humanidad*, traducción de Adan Kovacsics, Barcelona: Tusquets, 1991. (*N. de los t*.). <<

[*] Jean Delumeau, *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII): una ciudad sitiada*, trad. Mauro Armiño, Madrid: Taurus, 1989, reed. 2012. (*N. de los t*.). <<

[*] Friedrich A. Hayek, *Camino de servidumbre*, trad. José Vergara, Madrid: Alianza, 2011, 3.ª ed. (*N. de los t.*). <<

[1] Richard Overy, *The Morbid Age: Britain Between the Wars* (Londres: Allen Lane, 2009), p. 376. <<

[2] Overy, *The Morbid Age*, p. 92. <<

[*] Esta película producida por Korda es *Things to come* (en España, *La vida futura*). (*N. de los t*.). <<

[*] «A shilling life will give you all the facts», verso inicial del poema «Who’s who». (*N. de los t*.). <<

[*] Referencia a «The Pobble who has no toes» («El Pobble sin dedos en los pies»), del escritor británico Edward Lear (1812-1888), famoso por sus poemas absurdos. (*N. de los t*.). <<

[1] Andrew Brown, *J. D. Bernal: The Sage of Science* (Oxford: Oxford University Press, 2006). <<

[2] Fred Steward, «Political Formation», en Brenda Swann y Francis Aprahamian, *J. D. Bernal: A Life in Science and Politics* (Londres: Verso, 1999). <<

[3] Véase el prefacio de este autor a Swann y Aprahamian, *J. D. Bernal: A Life*, esp. XV-XVIII. <<

[4] Brown, *J. D. Bernal: The Sage*, p. 19. <<

[5] J. D. Bernal, *The Social Function of Science* (Massachusetts: MIT Press, 1967). <<

[6] J. D. Bernal, *Science in History* (Massachusetts: MIT Press, 1971). [*Historia social de la ciencia*, trad. Juan Ramón Capella, Barcelona: Península, 1967, 2 vols]. <<

[7] Georges Friedmann, *La crise du progrès: esquisse d'histoire des idées, 1895-1935* (París: Gallimard, 1936). [*La crisis del progreso: esbozo de la historia de las ideas (1895-1935)*, trad. Marco Galmarini, Barcelona: Laia, 1977]. <<

[8] Yoram Gorlicki y Oleg Khlebniuk, *Cold Peace: Stalin and the Soviet Ruling Circle, 1945-53* (Nueva York: Oxford University Press, 2004), p. 39. <<

[9] C. P. Snow, «J. D. Bernal: A Personal Portrait», en M. Goldsmith y A. Mackay (eds.), *The Science of Science* (Londres: Penguin, 1964). <<

[1] Solo existe otra biografía breve, publicada bajo los auspicios de la Unesco poco después de su muerte: Maurice Goldsmith, *Joseph Needham, Twentieth Century Renaissance Man* (París: UNESCO, 1995). <<

[2] Joseph Needham, *Chemical Embryology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1931). <<

[3] Joseph Needham (ed.), *The Chemistry of Life: Lectures on the History of Biochemistry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1961). <<

[4] T. E. B. Howarth, *Cambridge Between Two Wars* (Londres: Collins, 1978), p. 190. <<

[5] Howarth, *Cambridge Between Two Wars*, p. 209. <<

[6] Peter J. Bowles, *Reconciling Science and Religion: The Debate in Early Twentieth-Century Britain* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), p. 39. <<

[7] Necrológica, en *Current Science* 69, n.º 6 (25 de septiembre de 1995). <<

[8] Joseph Needham, *Within the Four Seas: The Dialogue of East and West* (Londres: Routledge, 2005), pp. 189-191. [*Dentro de los cuatro mares. El diálogo entre Oriente y Occidente*, trad. Pilar López Máñez, Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1975]. <<

[9] F. R. Leavis (ed.), *Scrutiny*, mayo de 1932, pp. 36-39. <<

[10] *Science and Society*, vol. 23 (1959), pp. 58-65, de donde proceden las citas anteriores. <<

[11] *Science and Society, cit*., p. 64. <<

[*] En castellano, *Historia de la lucha entre la ciencia y la teología*, Madrid: La España Moderna, h. 1916. (*N. de los t*.). <<

[*] Se juzgó a un maestro de secundaria por haber enseñado la teoría de la Evolución en un centro público, lo que era contrario a una ley de Tennessee; defensa y acusación estuvieron en manos de personajes muy conocidos. (*N. de los t*.). <<

[1] Robert W. Hefner, *Civic Islam: Muslims and Democratization in Indonesia* (Princeton: Princeton Univ. Press, 2000), p. 17. <<

[2] *CIA World Factbook*, en https://www.cia.gov/library/publications/theworld-factbook/index.html. <<

[3] J. D. Long-Garcia, «Admission Deferred: Modern Barriers to Vocation», en *The US Catholic*, 76:9 (16 de agosto de 2011), pp. 30-35; http://www.uscatholic.org/church/2011/07/admission-deferred-modern-barriers-vocations. <<

[4] *CIA World Factbook*, «Field Listing: Religions» («Orthodox churches are highly nationalist and ethnic»). <<

[5] *The Jewish Week*, Nueva York, 2 de noviembre de 2001; y la enciclopedia de internet *Judaism 101*: «Movements of Judaism», http://www.jewfaq.org/movement.htm. <<

[6] Sami Zubaida, «The “Arab Spring” in historical perspective» (21 de octubre de 2011), en http://www.opendemocracy.net/sami-zubaida/arab-springin-historical-perspective. <<

[7] Encuesta de YouGov/Daybreak sobre religión, escuela e iglesias, septiembre de 2010, en http://d25d2506sfb94s.cloudfront.net/today_uk_import/YG-Archives-Life-YouGov-DaybreakReligion130910.pdf [ahora en http://cdn.yougov.com/today_uk_import/YG-Archives-Life-YouGov-DaybreakReligion130910.pdf]. <<

[8] Office for National Statistics, *Social Trends*, n.º 40 (ed. de 2010), tabla 2.12, p. 20. <<

[9] David E. Eagle, «Changing Patterns of Attendance at religious services in Canada 1986-2008», en *Journal for the Scientific Study of Religion*, 50:1 (marzo de 2011), pp. 187-200. <<

[10] P. Brenner, «Exceptional Behavior or Exceptional Identity?: Overreporting of Church Attendance in the U. S.», en *Public Opinion Quarterly*, 75:1 (febrero de 2011), pp. 19-41; C. Kirk Hadaway y P. L. Marler, «How many Americans attend worship each week?», en *Journal for the Scientific Study of Religion*, 44:3 (agosto de 2005), pp. 307-322. <<

[11] Andrea Althoff, «Religious identities of Latin American immigrants in Chicago: Preliminary Findings from Field Research» (The University of Chicago Divinity School, «The Religion & Culture Web Forum», junio de 2006, en http://divinity.uchicago.edu/martycenter/publications/webforum/062006/). <<

[12] The Pew Forum on Religion & Public Life, «Spirit and Power, A 10-Country Survey of Pentecostals», en http://www.pewforum.org/Christian/Evangelical-Protestant-Churches/Spirit-and-Power.aspx. <<

[13] James R. Green, *Grass-Roots Socialism. Radical Movements in the Southwest 1895-1943* (Baton Rouge y Londres: Louisiana State University Press, 1978), pp. 170-173. <<

[14] Gérard Bernier, Robert Boily y Daniel Salée, *Le Québec en chiffres de 1850 à nos jours* (Montreal: ACFAS, 1986), p. 228. <<

[15] Althoff, «Religious identities». <<

[16] Richard Hugh Burgess, *The civil war revival and its Pentecostal progeny: a religious movement among the Igbo people of eastern Nigeria*, tesis doctoral (Universidad de Birmingham, 2004). <<

[17] Billie Jean Isbell, *Finding Cholita* (Champaign: University of Illinois Press, 2009). <<

[18] Se analizaron en Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-91* (Londres: Pantheon Books, 1995), capítulos 9-11. [Hay traducción castellana de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells: *Historia del siglo xx, 1914-1991*, Barcelona: Crítica, 1995, 2011]. <<

[*] Alexander Rodchenko, *Retrato del artista Alexander Svenchenko*, 1924, en el que utiliza una doble exposición para obtener un efecto multidimensional. <<

[*] Pablo Picasso, *Retrato cubista de Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910.
<<

[*] Simon Patterson, *El gran oso*, 1992. <<

[1] Citado en John Willett, *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933* (Londres: Thames & Hudson, 1978), p. 76. <<

[2] Citado en Lidia Nochlin (ed.), *Realism and Tradition in Art, 1848-1900: Sources and Documents* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1996), p. 53. <<

[3] «French Artists Spur on American Art», *New York Tribune*, 24 de octubre de 1915. <<

[4] Citado en L. Brion-Guerry (ed.), *L’année 1913. Les forms esthétiques de l’oeuvre d’art à la vieille de la première guerre mondiale* (París: Éditions Klinsieck, 1971), p. 89, n.º 34. <<

[5] Catálogo de la exposición *Berlin-Moskau 1900-1950*, pp. 118 (fig. 1) y 120-121. <<

[6] Brion-Guerry (ed.), *L’année 1913*, p. 86, n.º 27. <<

[7] The Economist, *Pocket Britain in Figures: 1997 Edition* (Londres: Profile Books, 1996), pp. 194-195. <<

[8] Theodore Zeldin, *France 1848-1945: Intellect, Taste and Anxiety* (Oxford: Clarendon, 1977), p. 446. <<

[9] Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire II: La Nation* (París: Gallimard, 1986), vol. III, p. 256. <<

[10] Gisèle Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft* (Múnich: Verlag Rogner & Bernhard, 1968), p. 92. [*La fotografía como documento social*, trad. Josep Elias, Barcelona: Gustavo Gili, 1976 (2001, 9.ª ed.)]. <<

[11] Citado en Brion-Guerry (ed.), *L’année 1913*. <<

[12] Catálogo *Paris-Berlin. 1900-1933* (París: Centre Pompidou, 1978), pp. 170-171. <<

[13] Citado en Charles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992), p. 576. <<

[14] Citado en Suzy Menkes, «Man Ray, Designer behind the Camera», *International Herald Tribune*, 5 de mayo de 1998. <<

[15] Zeldin, *France 1848-1945*, pp. 480-481. <<

[16] Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement* (París: Éditions du Minuit, 1979, p. 615). [*La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, trad. M.ª del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid: Taurus, 1988]. Se pidió a los encuestados que eligieran entre los siguientes artistas: Rafael, Buffet, Utrillo, Vlaminck, Watteau, Renoir, Van Gogh, Dalí, Braque, Goya, Brueghel y Kandinski. <<

[17] Robert Hugues, *American Visions: The Epic History of Art in America* (Londres: Harvill, 1997), pp. 487-488. <<

[18] Brion-Guerry (ed.), *L’année 1913*, p. 297, n.º 29. <<

[19] Harrison y Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990*, p. 804. <<

[20] Allan Bullock y Oliver Stallybrass (eds.), *The Fontana Dictionary of Modern Thought* (Londres: Fontana, 1977), en la entrada «Cubismo». <<

[21] Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (1936; Londres, Penguin, 1991, ed. rev.). [*Pioneros del diseño moderno*, trad. Odilia E. Suárez y Enma Gregores, Buenos Aires: Infinito, 1963, 2.ª ed.]. <<

[22] Brion-Guerry (ed.), *L'année 1913*, p. 86. n.º 27. <<

[23] Paul Klee, *Über die moderne Kunst* (Berna: Verlag Benteli, 1945), p. 53. <<

[*] *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*, trad. Rodrigo Uría y Carlos M.ª Bru, Madrid: Taurus, 1966. (*N. de los t*.). <<

[1] Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (Milán: Bompiani, 1964). [Hay traducción castellana de Andrés Boglar: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona: Lumen, 1968]. <<

[2] Stuart Hall y Paddy Whannel, *The Popular Arts* (Londres: Hutchinson, 1964). <<

[3] Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life* (Londres: Chatto and Windus, 1957), pp. 86-87. <<

[4] Edgar Morin, *Les Stars* (París, Éditions de Minuit, 1957). <<

[5] Eco, *Apocalittici e integrati*, pp. 180-181. <<

[1] Eduardo Franco Isaza, *Las guerrillas del Llano* (Bogotá: Mundial, 1959). <<

[2] Gustave Aimard, *Les Trappeurs de l’Arkansas* (París: Amyot, 1858). [*Los tramperos del Arkansas*; su edición más reciente parece ser la de Madrid: Espasa Calpe, 1998]. <<

[3] Lonn Taylor e Ingrid Maar (eds.), *The American Cowboy*, vol. 39, n.º 2 de «American Studies in Folklife» (Washington: The American Folklife Center at the Library of Congress, 1983), p. 88. <<

[4] William S. Hart, 1916, citado en George Fenin y William Everson, *The Western: From Silents to the Seventies* (Harmondsworth: Penguin, 1977). <<

[5] Robert A. Dykstra, *The Cattle Towns* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1968), p. 144. <<

[6] Robert Taft, *Artists and Illustrators of the Old West 1850-1900* (Nueva York: Scribners, 1953), pp. 194-195, que cita «Ranching and Ranchers of the Far West» (*Lippincott's Magazine*, 29, 1882), p. 435. <<

[7] Zane Grey, *Riders of the Purple Sage* (Nueva York: Harpers & Brothers, 1912). [*Los jinetes de la pradera roja*, trad. José Fernández, Barcelona: Juventud, 1981, 12.ª ed.]. <<

[8] Guy de Maupassant, «Boule de suif», publicado originalmente en *Les soirées de Médan* (1880). [Véase por ejemplo Guy de Maupassant, *Los mejores cuentos*, trad. Esther Benítez, Madrid: Alianza Editorial, 2012]. <<

[9] El texto completo del pasaje dice: «riding ahead alone on his horse, the cowboy who rides all alone into the town, the village, with his horse and nothing else. Maybe even without a pistol, since he doesn’t shoot. He acts, that’s all… This amazing, romantic character suits me precisely because to be alone has always been part of my style or, if you like, my technique». Véase «Special Section: Chagrined Cowboy», en *TIME magazine* (8 de octubre de 1979). <<

[10] Este anuncio apareció en varias revistas, como por ejemplo *New York Magazine* y *Texas Monthly*. <<

[11] Fenin y Everson, *The Western* p. 117. <<

[*] Las referencias etimológicas entre paréntesis son del autor, con ligeras modificaciones para ajustarlas a la versión castellana; entre corchetes, de los traductores. (*N. de los t.*). <<

[*] Véase el capítulo «Haiduks», en *Bandidos*, Barcelona: Crítica, 2001. (*N. de los t*.). <<

[*] En España, la película de *Shane* se tituló *Raíces profundas*. (*N. de los t*.). <<

[*] El concepto de *horse opera* designa los *westerns* cinematográficos, ante todo de serie B; aquí la asociación de ópera y caballos tendría un sentido más literal, por cuanto estamos de verdad en la ópera, no en el cine, y de ahí el comentario de Hobsbawm. (*N. de los t.*). <<

[*] Clase media-alta, blanca y protestante, descendiente de los primeros colonos de Estados Unidos. (*N. de los t.*). <<

[*] Referencia a la novela del Oeste *The Virginian*, de Owen Wister. (*N. de los t.*). <<